

Санкт-Петербургский государственный университет

**Методы экспонирования современного искусства в  
художественном музее. Сравнение отечественного и  
зарубежного опыта.**

Выпускная квалификационная работа  
по направлению подготовки 51.03.04. «Музеология и охрана объектов  
культурного и природного наследия»  
основная образовательная программа бакалавриата

Выполнила:  
обучающаяся IV курса  
**Лугаманова Раиса Радиковна**

Научный руководитель:  
к. культурологии, старший преподаватель  
**Соколова Ирина Борисовна**

Рецензент:  
д. филос. н, доцент  
**Смирнов Алексей Викторович**

Санкт-Петербург

2018

## Оглавление

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Специфика экспозиционной деятельности в художественном музее XIX – XX вв. ....</b>	<b>7</b>
1.1 Обзор этапов развития художественного музея с начала XIX в. до 1960-х гг. ....	7
1.2. Теоретические основы экспозиционных методов, применяемых для построения постоянных экспозиций. ....	13
1.3. Характеристика методов экспонирования, применяемых для создания временных выставок во второй половине XX в. ....	19
<b>Глава 2. Анализ применения методов экспонирования на постоянных экспозициях современного искусства в художественных музеях. ....</b>	<b>26</b>
2.1. Особенности презентации коллекций современного искусства в художественных музеях Западной Европы и США. ....	26
2.2 Анализ экспонирования современного искусства в художественных музеях России. ....	37
<b>Глава 3. Формирование динамичной экспозиции и ее практическая реализация.....</b>	<b>42</b>
3.1. Обзор зарубежного опыта применения модели динамичной экспозиции.....	42
3.2. Анализ российской практики использования динамичной экспозиции. ....	49
<b>Заключение.....</b>	<b>57</b>
<b>Список использованной литературы.....</b>	<b>61</b>

## Введение

Художественный музей, существующий с начала XIX в., является сегодня самым востребованным среди современных посетителей. Он предстает активным участником художественной жизни, ведущим диалог с окружающим миром посредством своей постоянной экспозиции и временных выставок. Современная теория и практика музееведения определяют статус художественного музея как учреждения, которое собирает, изучает и экспонирует произведения искусства с целью представить историю искусства и удовлетворить эстетические и познавательные потребности современного человека<sup>1</sup>. Экспонирование является одной из наиболее важных по своему значению функций, составляющих деятельность музея, потому что экспозиция актуализирует и транслирует необходимый обществу социально-культурный опыт, тем самым оказывая влияние на формирование носителей современной культуры. Это происходит прежде всего за счет того, что выставляет музей и как произведения экспонируются.

На каждом этапе развития художественного музея его экспозиция отражала основные общественные тенденции, эстетические представления и ценностные ориентиры своего времени. Наступление нового периода сопровождалось формированием новых методов экспонирования. Современный исторический этап характеризуется интенсивным строительством и модернизацией художественных музеев, в частности музеев современного искусства, что делает актуальным анализ современных экспозиций и выявление характерных методов экспонирования современного искусства.

Объект исследования – экспозиционная деятельность художественных музеев, предметом исследования являются методы экспонирования современного искусства.

---

<sup>1</sup> Российская музейная энциклопедия. URL: [http://www.museum.ru/rme/sci\\_art.asp](http://www.museum.ru/rme/sci_art.asp) (дата обращения 09.05.18).

Цель работы – сравнение отечественного и зарубежного опыта экспонирования искусства XX – XXI вв. в современных художественных музеях; обоснование сложившихся тенденций развития методов экспонирования на основе анализа исторического опыта и современной практики.

В соответствии с целью исследования поставлены следующие задачи:

- Проанализировать этапы исторического развития художественного музея;
- Выявить изменения в отношении художественного музея к произведению искусства и роли посетителя;
- Определить основные стадии развития методов экспонирования в их исторической эволюции и на современном этапе;
- Проанализировать экспозиционную деятельность современных художественных музеев России, США и стран Западной Европы.

Основным методом исследования явился теоретический анализ методов экспонирования произведений искусства в художественных музеях, с помощью которого выявились закономерности их исторического развития. Для выявления факторов формирования современных методов экспонирования применялся системный и сравнительный анализы, позволившие определить формирование целостной предметной среды музейной экспозиции на основе опыта современной отечественной и зарубежной практики.

Из-за различий в терминологии отечественного и зарубежного искусствоведения в работе под термином «современное искусство» понимается как искусство эпохи модерна (“modern art”), так и актуальное искусство (“contemporary art”), временные границы которого в работе определяются с 1960-х гг. и до сегодняшнего дня. Хронологические рамки исследования охватывают период с начала XIX в. до настоящего времени. Основное внимание сосредоточено на анализе современной практики.

Географические рамки определены опытом отечественных и зарубежных музеев (Западная Европа, США). В работе рассматриваются методы экспонирования постоянных экспозиций и временных выставок, демонстрирующих собрания государственных музеев художественного профиля.

В процессе работы был осуществлен сбор литературных источников, изучены научные труды и публикации по теории музееведения, проблематике художественных музеев, современному построению экспозиций в России и за рубежом. Проведены натурные обследования постоянных экспозиций отечественных музеев художественного профиля. Осуществлен анализ наиболее значимых для исследования экспозиционных примеров.

Историю развития художественных музеев и характерных для них методов экспонирования можно проследить по монографиям отечественных авторов Т.П. Калугиной «Художественный музей как феномен культуры» и М.Т. Майстровской «Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля», «Музейная экспозиция. Искусство – архитектура – дизайн: Тенденции формирования». Следует выделить сборник статей «Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века», посвященный сложившимся тенденциям в музейном экспонировании в 1990-х гг. Однако российское теоретическое музееведение не располагает специальными исследованиями в области современных методов экспонирования, касаясь постоянных экспозиций и временных выставок. Вопросы экспонирования современного искусства в России остаются менее всего изучены.

Обширный раздел источников представляют работы иностранных исследователей. Среди них можно выделить труды К. Шуберт «Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней», описывающий историю развития художественного музея и методов экспонирования, Т. Смита «Осмысляя современное кураторство» и «What is

contemporary art?», посвященные современной практике экспонирования как в музее, так и вне его стен, Б. О’Догерти «Внутри белого куба». Современные экспозиции художественных музеев Западной Европы и США описывает и анализирует К. Бишоп в работе «Радикальная музеология, или Так ли уж “современны” музеи современного искусства?». Проблемы и опыт создания выставочных экспозиций наиболее разработаны в работе Н. Буррио «Реляционная эстетика. Постпродукция».

В сфере искусствоведения, философии и художественной критики вопросы построения музейной экспозиции в музее современного искусства рассматривают Б. Х.-Д. Бухло «Неоавангардная и культурная индустрия», Д. Кримп «На руинах музея» и Б. Гройс «Политика поэтики».

Проблемы музейной экспозиции и выставочной деятельности освещаются в периодических изданиях, посвященных вопросам кураторства, теории искусства, художественной критики, таких как Manifesta Journal, Artforum International, Hyperallergic. Однако в них приводятся отдельные примеры экспозиций без обобщения опыта создания современной экспозиции.

Важным источником для анализа музейных экспозиций в музеях современного искусства послужили электронные сайты музеев, материалы международных конференций, каталоги выставок, интервью кураторов и директоров музеев.

Работа имеет следующую структуру: введение, три главы, заключение, список используемой литературы.

# **Глава 1. Специфика экспозиционной деятельности в художественном музее XIX – XX вв.**

## **1.1 Обзор этапов развития художественного музея с начала XIX в. до 1960-х гг.**

Художественный музей как культурный институт зародился и сформировался в начале XIX в. Его возникновение неслучайно и было продиктовано как политическими изменениями, так и внутренней логикой развития культуры, в частности самого искусства. Как замечает Т.П. Калугина, появление феномена художественной индивидуальности и уникальности единичного произведения в эпоху романтизма, а так же утрата искусством тесных связей с другими сферами деятельности человека и лишение его прежнего жизненного пространства, привели к возникновению художественного музея как новой среды существования искусства<sup>2</sup>.

Музеи художественного профиля неоднородны по многим параметрам, но объединены единым характером экспонатов и основными принципами их экспонирования<sup>3</sup>. Одним из основополагающих факторов формирования экспозиции являются специфические особенности экспонатов художественных музеев. Если для музеев иных профилей характерно изымать предмет из среды бытования, из его первичного функционального контекста, и именно этим кардинально менять его семантическое поле, то художественному музею это не свойственно, так как никакого функционального контекста художественный предмет не имеет. Исключением может являться современная техника реди-мэйда, характерная для искусства XX – XXI вв., но большинство произведений искусства

---

<sup>2</sup> Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб: Петрополис, 2008. С. 32.

<sup>3</sup> Свецимский. Е. Модернизация музейных экспозиций. – М.: НИИК, 1989. С. 13.

изначально создаются как семиофоры<sup>4</sup>, которые несут в себе определенную социально-культурную ценность, но не имеют утилитарного назначения. Несомненно, пишет Т.П. Калугина, что «произведение искусства, попав в музей, также приобретает новое символическое и коннотационное пространство, а также новый аксиологический статус, но именно приобретает, а не меняет, потому что вне музея оно для культуры в качестве художественного феномена не существует»<sup>5</sup>. Основопологающим для произведений искусства как музейных предметов является качество уникальности. Они единичны и незаменимы, они не иллюстрируют и не представляют некое множество предметов. Также экспонат художественного музея отличается от экспонатов других музеев своей самоценностью. Произведения пространственных искусств существуют непосредственно в форме предметов, в то время как материально-чувственная основа остальных искусств невещественна. Поэтому, если в художественном музее представлены сами пространственные искусства, то музыка, театр и литература репрезентированы в музеях с помощью вещественных документов и свидетельств. Исключением для художественного музея являются перформансы, акции, хэппенинги, которые представляют на экспозициях в виде фото- и видео-фиксаций, описаний и пр.

Рождение художественного музея связано с эпохой романтизма, когда был разработан принцип историзма, в рамках которого действительность рассматривается как изменяющаяся и развивающаяся во времени. Историзм становится специфической для XIX в. системой восприятия мира, составной частью которой оказывается векторность, линейность и необратимость времени. Е.Н. Кириченко характеризует это время как «период осознания каждого этапа истории культуры в его неповторимости и своеобразии и одновременно – период настойчивых попыток проникнуть в закономерности

---

<sup>4</sup> Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб: Петрополис, 2008. С. 15.

<sup>5</sup> Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб: Петрополис, 2008. С. 33.



исторического процесса, логику его развития»<sup>6</sup>. Поэтому историзм включает в себя представление не только о непрерывности развития мировой культуры, но и о своеобразии культур, их индивидуальной неповторимости. Универсализм культурной ориентации, основанный на представлении об исторической обусловленности всех культур и их важности для своего времени, а также на признании равнозначности всех эпох, исключает «свойственную классицизму иерархически-дифференцированную избирательность в отношении к наследию»<sup>7</sup> и приводит к эстетическому плюрализму. Художественный музей в XIX в. стал институтом, который хранит опредмеченные ценности разных культур. Разрыв с традицией единого прошлого, осознание собственной специфики и специфики «другого» сделали необходимыми конкретные предметные характеристики и свидетельства. Кроме того, характерные для романтизма эмансипация личности творца и принятие художественной индивидуальности отразились на свободном выборе художника стилевых форм, что требовало существования некоего хранилища стилевых форм, выражением которого и стали фонды и экспозиция художественного музея.

Романтическая концепция признавала историческую и художественную ценность отдельного произведения, но музейный экспонат не отражал их в равной степени. Потому что, несмотря на значимость отдельного произведения и индивидуальности мастера, любой предмет искусства трактовался, в первую очередь, как продукт историко-художественного развития и заслуживал внимания не своей эстетической ценностью, а в ряду этого развития. К. Шуберт замечает, что в художественных музеях этого времени, подчиняющих эстетическую точку зрения исторической, произведение искусства понималось как исторический

---

<sup>6</sup> Кириченко Е.Н. Историзм мышления и тип музейного здания в русской архитектуре середины и второй половины XIX в. // Взаимосвязи искусства в художественном развитии России второй половины XIX в. – М., 1982. С.151.

<sup>7</sup> Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб: Петрополис, 2008. С. 89.

источник<sup>8</sup>. Критерием оценки произведения становилась способность работы быть наиболее характерным, ярким выражением определенного этапа развития искусства или творчества ее автора. Критерием отбора в экспозицию стала точность и полнота отражения истории искусства.

Художественный музей XIX в. считал необходимым экспонировать произведения искусства в соответствии с историческими и научными принципами. Однако в начале XX в. такая экспозиция была подвергнута критике. В 1900 г. академик М. Доннэ писал: «После обеда я пошел в Национальную коллекцию, чтобы посмотреть на картины. Когда же, наконец, художники поймут, что для картины нет ничего хуже, чем соседство с другими картинами... Нельзя изолировать картину при помощи одной только рамы»<sup>9</sup>. Многие деятели искусства этого периода считали, что музеи подвергают опасности уникальный статус произведения искусства, хотя уникальность произведения служила основным критерием его отбора в музейную коллекцию<sup>10</sup>.

Развитие эстетических теорий в философии в начале XX в., нашедших воплощение в работах художников многих направлений искусства, и разочарование в рационалистическом подходе в познании мира, обусловившее интерес к иррациональному и трансцендентному, отразились на общественном сознании первой половины столетия. Новый взгляд на художественный музей был производным глубоких культурных сдвигов в обществе, обусловивших «сложение нового отношения к произведению искусства, новое понимание его природы и способ его постижения»<sup>11</sup>. На произведение искусства стали смотреть как на самостоятельный, замкнутый в себе мир. Сформировалось почтительное отношение к каждому отдельному произведению, к его «ауратичности»<sup>12</sup>. На первый план в восприятии

---

<sup>8</sup> Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 25.

<sup>9</sup> Maleuvre D. Museum Memories. History, technology, art. – Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 1999. P.88.

<sup>10</sup> Ibid. P. 88-89.

<sup>11</sup> Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб: Петрополис, 2008. С. 112.

<sup>12</sup> Зись А.Я., Стафеецкая М.П. Методологические искания в западном искусствоведении: Критич. анализ соврем. герменевт. концепций. – М.: Искусства, 1984. С. 54.

произведения искусства вышла его эстетическая составляющая, оно перестало быть только документом или художественным свидетельством об эпохе.

Позиционирование каждого отдельного произведения как главного экспоната на экспозиции определяется спецификой произведения модернистского искусства, которое не отражает реальность, а является самостоятельным миром. Отказ от изображения реальной жизни переносит внимание на эстетическую составляющую произведения и его художественную форму.

Акцентирование внимания на уникальном художественном значении предмета, формирование эстетического вкуса зрителя и создание условий для углубленного переживания увиденного на экспозиции стали задачами художественного музея. Искусство стремилось к максимальной автономизации, а художественный музей – к полной деконтекстуализации искусства. Музей лишил произведение историко-художественного контекста, в котором оно создавалось, и выделил только его художественные качества и достоинства, его эстетическую ценность. Основной целью музея, как ее сформулировал Альфред Барр, первый директор основанного в 1929 г. Музея современного искусства в Нью-Йорке, стало «добросовестное, последовательное, решительное различение качества от посредственности»<sup>13</sup>. Стремление превратить музей в галерею шедевров, повышенное внимание к качеству произведений также было сопряжено с проблемой зрительского восприятия.

В конце 1960-х – начале 1970-х гг. в контексте политического и культурного радикализма закрытость музеев по отношению к современной реальности была подвергнута резкой критике. Политизация искусства и выдвинутые требования возвращения искусства к проблемам повседневной жизни привели к тому, что музеи решили «вновь обратить свое внимание на

---

<sup>13</sup> Хадсон К. Влиятельные музеи. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. С. 61.

настоящую жизнь, разворачивающуюся вокруг них»<sup>14</sup>. Музеи стали стремиться изменить отношения со посетителем, превратив его из дистанцированного наблюдателя в активного участника. Теперь посещение музея должно было провоцировать, вдохновлять, доставлять удовольствие и пробуждать мысль. Его экспозиция должна была стать местом, где встречались различные взгляды не только на искусство, но и на современное мироустройство. Художественный музей трансформировался в более открытое и демократическое учреждение. Поэтому главной целью экспозиции стало выражение некой проблемы, идеи или темы, которую необходимо было «обсудить» с посетителями. В такой экспозиции произведение искусства потеряло статус уникального экспоната и перестало экспонироваться изолировано от других работ, на равных с ним правах стали выступать модели, копии, репродукции, схемы, тексты и др. Д. Кримп считает, что «из безусловного шедевра в ряду таких же безусловных шедевров, экспонат стал “объектом общения”»<sup>15</sup>. Таким образом, главным в экспозиции стала концепция самой экспозиции, подлинность и оригинальность экспонатов отошли на второй план. Обильное использование вспомогательных материалов помогало улучшить коммуникацию с посетителем, наиболее образно и доступно объяснить ему основные идеи, которые обязательно должны были быть связаны с актуальными политическими, социальными или культурными проблемами.

В период с начала XIX в. и до 1980-х гг. музей эволюционировал от научного института до образовательного учреждения. Отличительной особенностью художественного музея является уникальность и самоценность его экспонатов и принципы их экспонирования. Однако, первоначально, музей рассматривал произведение искусства только в качестве исторического источника, свидетельствовавшего о непрерывности исторического развития, но в то же время и о своеобразии каждой культуры. В начале XX в.

---

<sup>14</sup> Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 66.

<sup>15</sup> Кримп Д. На руинах музея // На руинах музея. – М.: V-A-C, 2015. С. 73.

произведение стало пониматься как самостоятельный мир, окруженный особой аурой. Музей, подвергшись критике за нивелирование уникальности художественных работ, стал акцентировать внимание на эстетической составляющей экспонатов, лишив их историко-художественного контекста. Во второй половине XX в. произведение искусства потеряло свой привилегированный статус, так как музей стал стремиться к демократизации и открытости. Работы экспонировались наравне с копиями, моделями и репродукциями, что сделало главным концепцию экспозиции, а не подлинность экспонатов. Это помогало выстраивать активный диалог с посетителями на актуальные темы.

## **1.2. Теоретические основы экспозиционных методов, применяемых для построения постоянных экспозиций.**

Эволюция роли художественного музея в обществе, изменения в понимании различных составляющих произведения искусства повлияли на трансформацию методов экспонирования произведений в художественном музее. Специфика экспонирования художественных произведений включает в себя: понятие экспозиции как временной пространственной структуры, постепенное раскрытие которой осуществляется при движении посетителя; экспонирование работ отдельно друг от друга или в группе, комплексе; «пульсирующий» наплыв информации, «экспозиционные паузы», «нейтральное» экспонированное пространство, «акцентирование» ведущих экспонатов как расположением их в пространстве, так и другими экспозиционными приемами и средствами<sup>16</sup>.

Каждому историческому этапу соответствовал свой характерный метод показа. Такие исследователи, как Т.П. Калугина и К.Шуберт, выделяют три

---

<sup>16</sup> Свецимский. Е. Модернизация музейных экспозиций. – М.: НИИК, 1989. С. 24.

основных метода экспонирования в художественном музее: систематический, эстетический и концептуальный<sup>17</sup>.

В XIX в. музей воспринимался в качестве научного учреждения, а произведение искусства как исторический источник. В это период стал развиваться систематический метод экспонирования. Его также называют коллекционным или «академический ряд». Он основан на строгой научной систематизации коллекций художественных произведений. Предметы отбираются, интерпретируются и размещаются в соответствии с классификационной системой истории искусства. Процедура отбора экспонатов происходит с целью наиболее полного показа развития истории искусств. Произведения выстраиваются в ряды в соответствии с теми или иными научными критериями, чаще всего в хронологическом порядке, позволяющем показать историческое развитие изобразительного искусства. Основные усилия направляются на создание скрупулезных описаний каждого экспоната, содержащих его научные характеристики. Предметы, не имеющие научной ценности, из экспозиции изымаются. Экспозиция приобретает черты «хранилища предметов, представляющих научный интерес»; ее главным адресатом становится ученый<sup>18</sup>. Более широкой публике допускается осматривать экспозицию, но ничего не делается для того, чтобы прояснить ее содержание для неспециалистов. Экспозиция становится элитарной и герметичной по своему содержанию.

Принципы каталожной систематизации предметов и стремление к созданию экспозиции, которая включала бы как можно больше предметов, обладающих научной ценностью, привели к «интенсивному освоению экспозиционного пространства»<sup>19</sup>. Экспозиция чрезвычайно уплотнилась: все ее пространство оказалось заполнено экспонатами. Картины висели плотно, в два-три ряда, большую часть из них было невозможно рассмотреть.

---

<sup>17</sup> См.: Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб: Петрополис, 2008; Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

<sup>18</sup> Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 32.

<sup>19</sup> Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб: Петрополис, 2008. С. 98.

Эстетическая сторона произведений потеряла свое значение и практически полностью была нивелирована. В развеске произведений господствовала симметрия с цветовой акцентировкой ряда, которую стремились осуществить не только по размерам и цветам, но и по сюжетам. Также для экспозиции были характерны простота экспозиционных средств и отсутствие какого-либо декора в интерьере, так как внимание зрителя должно было быть направлено только на экспонат. Научные экспозиции строились на основе сознательного, программного отрицания эстетизма как в отношении к экспонатам, так и в отношении к экспозиционной среде в целом.

Развитие систематического метода во второй половине XIX в. привело к тому, что экспозиция стала строиться на подобию «иллюстративного научно-популярного издания или учебного пособия»<sup>20</sup>. Стремление отразить развитие истории искусства как можно более полно привело к тому, что на экспозицию кроме подлинных произведений стали вводить копии и слепки для заполнения лакун коллекций<sup>21</sup>. Такая экспозиция строилась на основе хронологического принципа, в котором каждое произведение занимало единственно возможное место. Логика линейного исторического развития нашла свое выражение в линейности экспозиционного ряда. Экспозиция продолжала игнорировать формально-композиционный и эстетический факторы. С 1880-х гг. экспозиции стали постепенно разряжаться и из них исчезли слепки, выставившиеся с оригиналами. В этот период стали создавать более благоприятные условия для осмотра экспозиции. Кроме того, начиная с конца XIX в. эстетическую составляющую произведения искусства постепенно начали признавать ценной.

В начале XX в. на произведение искусства стали смотреть как на замкнутый в себе мир, сформировалось почтительное отношение к каждому отдельному произведению. Оно перестало быть только историческим источником и превратилось в самоценный предмет.

---

<sup>20</sup> Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 26.

<sup>21</sup> Там же. С. 27.

Новая концепция восприятия произведения искусства предполагала новый метод его экспонирования, названный позже эстетическим или «экспонат в фокусе». Музейная экспозиция, строящаяся по данному методу, акцентирует внимание на неповторимом, уникальном художественном значении произведения. Экспозиционный ряд не должен подчиняться хронологическому, монографическому или какому-либо иному принципу. Произведения должны быть размещены в пространстве бессистемно, так как это лишает их историко-художественного контекста. Теоретики выделили пять основных элементов такой экспозиции: высокое качество произведений; их новизна для посетителя; их ограниченное количество на экспозиции; условия, при которых никто не мешает созерцанию произведений, то есть малочисленность посетителей; отсутствие отвлекающих моментов<sup>22</sup>. При соблюдении всех требований создаются необходимые условия для глубокого эстетического переживания, которое получает зритель от созерцания произведения. Эстетический метод требует концентрации внимания на отдельном экспонате. Этого можно достичь путем сокращения числа объектов в поле зрения (разгрузка экспозиционной плоскости стены или экспозиционного пространства зала) или путем сокращения самого поля зрения (изолирование каждого экспоната путем отгораживания каждого предмета от общего пространства зала и от других работ). Эстетическое воздействие произведения на зрителя повышается средствами экспозиционного дизайна, включающими следование эргонометрическим требованиям: создание цветового фона, фокусированная или меняющаяся подсветка и др. Проблема света и освещения оказывается крайне важной для такого рода экспозиций. При этом методе часто используются особые способы освещения для создания драматургии, но также используется и естественный свет. Индивидуальное произведение становится «единственным и главным действующим лицом экспозиции, более того, оно становится и пьесой, разыгрываемой в экспозиционном пространстве, целью

---

<sup>22</sup> Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб: Петрополис, 2008. С. 114-115.



и смыслом экспозиционного действия»<sup>23</sup>. Данный метод считается элитарным, так как опирается на интуитивный акт постижения зрителем искусства и уходит от содержательности. Поэтому посетителю часто достаточно сложно понять выставленные произведения искусства.

Высшей точкой развития этого метода стал тип экспонирования «белый куб», сложившийся в 1930-х гг. Белый куб – это пустое стерильное пространство, обязательно с белыми стенами. Картины в нем развешаны свободно, на большом расстоянии друг от друга, иногда по одной на стене, скульптуры и объекты стоят в середине зала, окруженные достаточно большим свободным пространством. Все экспонаты равномерно освещены, обычно направленным или рассеянным светом. Данный тип экспозиции ведет к полной деконтекстуализации искусства и исключению его из всякой системы. Б. О’Догерти пишет, что идеалом нейтрального пространства является «оптически пустое» пространство, в котором разбросаны группы экспонатов; одновременно предполагается высокий стандарт исполнения, обеспечивающий техническую элегантность экспозиции<sup>24</sup>.

Во второй половине XX в. в контексте обращения художественной практики к социально-политическим сюжетам сложился концептуальный или дидактический метод экспонирования. Его также называют «проблемным» или контекстуальным. Основная задача метода – превратить посетителя из дистанцированного наблюдателя в активного участника и научить его понимать искусство. Цель метода – экспонирование некой идеи или проблемы, содержания экспозиции, а не произведений самих по себе. Для этого музейные кураторы прибегают к физическому сопоставлению тех или иных произведений, которое «иллюстрирует некую категорию художественной образности, апеллирует к конкретно-образной компоненте и наглядно объясняет ее более внятно, чем пространственный сопровождающий текст»<sup>25</sup>. Для выражения метафоричности

<sup>23</sup> Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб: Петрополис, 2008. С. 117.

<sup>24</sup> О’Догерти Б. Внутри белого куба. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 100.

<sup>25</sup> Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб: Петрополис, 2008. С. 133.

художественного мышления используются сопоставления, аналогии, контрасты. Экспозиционная структура подчинена логике раскрытия темы, то есть концептуальность становится программной, превращается в формообразующий фактор. Последовательность экспонатов и характер их связи зависят от хода аргументации в решении поставленной проблемы. На экспозициях такого типа наряду с произведениями в качестве равноправных и полномочных экспонатов выступают предметы, считавшиеся прежде вспомогательными: фотографии, репродукции, схемы, копии, таблицы, модели, тексты; широко применяется система условных знаков: цвет, геометрические фигуры, прикладная графика и т.п., эффективно используются аудиовизуальные средства: компьютеры, дисплеи, полиэкраны, слайды и др.. Коммуникационная ценность экспозиции стоит значительно выше ее документальной ценности. Визуальность выступает в данном методе в качестве визуального мышления, для которого экспонаты не самоцель, а средство. Для концептуального метода характерно использование этой специфики восприятия, предоставляющей уникальную возможность непосредственно сопоставлять, сравнивать произведения и, таким образом, стимулировать аналитический аспект восприятия.

За два века активной деятельности художественного музея сложилось три основных метода, применяемых для создания постоянных экспозиций. Возникновению каждого из них предшествовало изменение отношения музея к посетителю, что определяло роль и значение экспоната на экспозиции, а значит и то, как он должен быть представлен. Для XIX в. характерен систематический метод, ориентированный на ученых и основанный на строгой классификационной системе истории искусства. Экспозиционные ряды строятся в соответствии с определенными научными критериями, на основе хронологического принципа, показывающего историческое развитие изобразительного искусства. Эстетический метод, характерный для первой половины XX в., формирует отношение к каждому экспонату, как к уникальному художественному произведению, представляющему замкнутый

в себе, самоценный мир. Он стремится обеспечить необходимые условия для вдумчивого созерцания произведения посетителем. Во второй половине XX в. сложился концептуальный метод экспонирования, основной задачей которого стало сделать посетителя активным участником диалога, который должен быть организован на экспозиции музея. В свою очередь, экспозиционная структура должна быть подчинена логике раскрытия темы, посвященной актуальным проблемам и идеям.

### **1.3. Характеристика методов экспонирования, применяемых для создания временных выставок во второй половине XX в.**

Выставочная экспозиционная практика возникла еще в XVII в.. Академия изящных искусств в Париже устраивала регулярные выставки произведений своих членов. Парижскому салон предшествовали римские выставки, устраивавшиеся раз в два года в Пантеоне. В XIX в. стали организовывать крупные промышленные выставки, на которых были художественные отделы, а к концу XIX в. на их основе сформировались отдельные художественные выставки. Для создания на них экспозиций своих произведений художники часто искали оригинальные приемы. Они могли выставлять вместе с картинами предметы из личных этнографических коллекций, оружие, ковры, минералы, зоологические экспонаты, предметы народного и декоративного искусства и др. при условии, что эти «дополнительные» экспонаты соотносились с темой выставки. Выставочная деятельность развивалась значительно интенсивнее музейной практики экспонирования, и, несмотря на значительную разницу между ними, позже опыт выставок оказался востребован музеями. Как подчеркивает М.Т.

Майстровская, они оказали достаточное влияние на «формирование экспозиционной культуры и развитие искусства экспонирования»<sup>26</sup>.

Активное развитие выставочная деятельность получила во второй половине XX в. на немусейных площадках. В 1960-е–1970-е гг. произошли активные социальные, политические и культурные изменения в обществе. В этот период многие художники, искусствоведы, философы критиковали музей за его элитарность и закрытость общественным современным процессам. Музеи стали постепенно меняться и степень их демократичности возросла. В ходе этой трансформации музеи обратились к новой аудитории, которая раньше не интересовалась музеями, к искусству и художникам, которые до этого не были представлены в музейных собраниях, к кураторам, которые работали вне музейного контекста. Музеи стали рассматривать свои постоянные экспозиции и временные выставки как приглашение к открытому диалогу со посетителем. Как замечает Т. Смит, «процесс самоанализа и самокритики, начавшийся в 1960-е гг., стали неотъемлемой частью музейной практики»<sup>27</sup>. Именно в этот период сформировались методы экспонирования временных выставок.

Временные выставки позволяют музею не только представить экспонаты, находящиеся в фондах или хранящиеся в других музеях, но и поэкспериментировать со способом их показа. В основе временных выставок лежит ограниченность их существования, заключенная во временных рамках от нескольких дней до нескольких месяцев, что дает возможность музейным кураторам выстраивать неожиданные взаимосвязи между произведениями, создавать специфический контекст для раскрытия новых смыслов или углубляться в изучение творчества одного или нескольких художников. К. Шуберт и Т. Смит выделяют два основных метода экспонирования, используемых при создании временных выставок, и отдельно описывают метод, при котором художник или куратор создает выставку как

---

<sup>26</sup> Майстровская М.Т. Музейная экспозиция. Искусство – архитектура – дизайн. Тенденции формирования. М.: 2002, С. 242.

<sup>27</sup> Смит Т. Осмысляя современное кураторство. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 128.

произведение искусства, тотальную инсталляцию или персональный проект<sup>28</sup>.

Аисторический метод состоит в отказе от хронологического и эволюционного подхода. Рассматривая произведение искусства вне его культурного и исторического контекста, аисторический метод помещает это произведение в интерпретационный вакуум. В основе аисторического метода лежит сравнение рядом располагающихся произведений. Для него важно подчеркивать эстетическую близость или контраст между произведениями, часто идущих вразрез с традиционными классификациями, или тематическую переключку мотивов работ. Задача метода показать сходство или различие между двумя далекими друг от друга культурными артефактами. Этот метод активно развивался в 1970-е–1980-е гг. благодаря деятельности таких кураторов, как Руди Фукс, Ян Хут и Харальд Зеeman. Развитие метода связано с растущей критикой относительно большого нарратива, хронологии и стиля. Необходимо отметить, что аисторическая экспозиция имеет в себе скрытую элитарную сущность, так как она рассчитана на тех, кто уже знает все необходимое об историческом и стилистическом контексте экспоната и– контексте, который данный метод экспонирования практически нивелирует. Человеку, незнакомому с ним, трудно понять выстроенные на экспозиции стратегии. Возможно из-за этого аисторический метод часто используется в небольших экспозициях не столько научного, сколько игрового характера как способ показать те или иные работы. Несмотря на свойственную аисторической экспозиции тонкость, ее часто критикуют за субъективизм и спекулятивность.

В 1990-е гг. широкое распространение получил монографический метод. Выставки, организованные на основе этого метода, посвящены одному, двум или нескольким – не более пяти-шести – художникам и строятся на основе хронологического принципа. Они представляют

---

<sup>28</sup> См.: Смит. Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015; Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

тщательно отобранные серии работ, которые дают глубокое представление о развитии идей во времени. Произведения всегда выставляются эффектно, разделенные большими промежутками, в больших залах часто экспонируется всего несколько работ. Достоинство монографического метода и основанной на нем ротации произведений состоит в том, что он дает возможность углубленного изучения работ отдельного художника. На сегодняшний день такие выставки остаются крайне популярными и проводятся в большинстве художественных музеев мира.

В музеях, работающих с современным искусством, важными оказались отношения с художниками. В 1960-е гг. художники заинтересовались массовой культурой, повседневными материалами и утвердили новую концепцию авторства, в центре которой «стояла фигура художника, работающего в повседневном окружении, а не в мастерской»<sup>29</sup>. Музеи обратили на них внимание и стали с ними активно сотрудничать, организуя для них временные выставки в своих стенах. Это изменило и роль музейного куратора. Все вопросы, касаемо организации пространства на выставке, развеске работ и др., он обязан был решать в тесном взаимодействии с художником. Таким образом, куратор стал выступать как «его коллега или соавтор, нежели куратор»<sup>30</sup>. В случае если художника не было в живых или он не мог принять участие в организации выставки, куратор полагался на примеры прежних проектов и пытался осуществить намерения художника с максимальной полнотой. Современные художники стали активно внедряться в работу музея, которые в свою очередь реагировали на новые экспозиционные изобретения, которые встречали в их работах. Музеи все чаще стали приглашать художников курировать небольшие выставки произведений из музейных собраний, которые могли для этих художников нести какой-то особый смысл. Лондонская Национальная Галерея в конце 1970-х гг. начала программу выставок «Взгляд художника», а МоМА в 1989

---

<sup>29</sup> Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней – М.:Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 93.

<sup>30</sup> Там же. С. 97.

г. – программу «Выбор художника». Произведения искусства и выставочные проекты становились все более похожими друг на друга. Постепенно выставки стали создаваться как произведения искусства такими художниками как Марсель Бротарс, Ханс Хааке и Джозеф Кошут. Они могли представить экспозиции, которые одновременно были и выставкой, собранной полностью из работ других художников, и выставкой их собственного творчества, и в то же время и цельной инсталляцией, и переделкой экспозиции музея или его части<sup>31</sup>. Кроме того, они могли экспонировать обычные предметы, не являющиеся произведениями искусства, но сама выставка становилась произведением искусства за счет того, что именно эти предметы экспонировались именно так и именно здесь. Другая модель действий художника как куратора представляла превращение всего музея в Gesamtkunstwerk, тотальное произведение искусства, или пространство насыщенного зрелища. В конце 1990-х гг. Николя Буррио назвал такую практику эстетикой взаимоотношений<sup>32</sup>. Эта модель выставок как произведений искусства опирается на деятельность таких художников, как Мартин Бек, Лиам Гиллик, Доминик Гонсалес-Фёрстер, Пьер Юиг, Гошка Мацуга, Филипп Паррено, Валид Раад и Риркрит Тиравания. Все они некими взаимосвязанными способами делают выставку своим главным выразительным средством.

Активное развитие выставочной деятельности в музее, обусловленное социально-политическими изменениями в обществе, привело к формированию методов экспонирования, характерных для временных выставок. Одним из них является аисторический метод, основанный на эстетическом или тематическом сопоставлении произведений искусства. Главной его характеристикой является отказ от историко-хронологического принципа. Другим методом является монографический метод, представляющий тщательно отобранные работы одного или нескольких

---

<sup>31</sup> Смит Т. Осмысляя современное кураторство. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 103.

<sup>32</sup> Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 37.

художников, позволяющие глубоко изучить творчество представленных авторов. Сегодня данный метод является крайне распространенным среди художественных музеев мира. Еще один метод, набирающий популярность, представляет выставки как произведения искусства художников или персональный проект кураторов.

С XIX в. понятие художественного музея эволюционировало, а вместе с ним и методы экспонирования. В XIX в. музей понимался как научное учреждение, ориентированное на ученых и не бравшее во внимание посетителя, произведения рассматривались как исторические источники, их эстетическая ценность были нивелирована. Это сформировало систематический метод экспонирования, основанный на научных классификациях истории искусства. В начале XX в., когда стала больше цениться эстетическая сторона произведения, музей начал позиционировать себя как образовательное учреждение, главной целью которого стало научить посетителя понимать искусство интуитивно и получать от этого удовольствие. Благодаря новому эстетическому методу экспонирования произведение лишалось историко-художественного контекста, а музейная среда была приспособлена для чистого созерцания. В 1960-е гг. музей начал трансформироваться в демократичный культурный институт, стремившийся не только образовывать своего посетителя в области истории искусства, но и вести с ним активный диалог на актуальные социально-политические и культурные темы. В связи с этим для возникшего концептуального метода экспонирования музейный предмет представлялся средством передачи главного – идеи, проблемы или темы экспозиции. Подлинные экспонаты выставлялись наравне с вспомогательными материалами. До 1970-х гг. основное внимание музеев концентрировалось на постоянных экспозициях, временные выставки проводились относительно редко. Благодаря социально-политическим изменениям в обществе, приведших к демократизации музея, акцент сместился на временные выставки. Поэтому аисторический и монографический методы экспонирования, применяемые для создания



временных выставок, сформировались только после 1960-х гг., хотя выставочная деятельность вне музейных стен началась еще в XVII в.. В качестве особого метода можно выделить создание выставки художником как произведения искусства, который становится крайне популярным в современных художественных музеях всего мира.

## **Глава 2. Анализ применения методов экспонирования на постоянных экспозициях современного искусства в художественных музеях.**

### **2.1. Особенности презентации коллекций современного искусства в художественных музеях Западной Европы и США.**

В сегодняшней мировой практике экспонирования современного искусства можно увидеть как изменились методы, которые были сформированы на опыте художественных музеев в XIX – XX вв.

Систематический метод, начиная с XX в., при построении экспозиций современного искусства в художественных музеях не применяется.

Эстетический метод активно используется современными музеями. Особенно он популярен среди крупных художественных музеев, в составе которых находятся отделы современного искусства, или крупных музеев современного искусства. Однако, необходимо заметить, что с самого начала музейные кураторы не соблюдали одно из основополагающих положений данного метода, что привело к его изменению. Для эстетического метода крайне важна бессистемная развеска произведений на экспозиции, для того чтобы экспонат полностью лишился своего историко-художественного контекста. Следование этому условию создает возможность чистого созерцания произведения и эстетического наслаждения его художественными достоинствами. Несмотря на это музейные кураторы используют историко-хронологический принцип при построении экспозиционного ряда на основе эстетического метода. Это приводит, по замечанию Т.П. Калугиной, к «наслоению друг на друга историзма и

эстетизма»<sup>33</sup>. Таким образом, экспозиция становится неясной и сложной для посетительского восприятия.

Одним из первых эстетический метод экспонирования стал применять Музей современного искусства в Нью-Йорке (The Museum of Modern Art), открывшийся в 1929 г. Он стал первым музеем, сосредоточившимся на собирании и экспонировании только современного искусства. Концепция музея, разработанная Альфредом Барром в 1930 г., была весьма революционной. С начала своего существования музей определил своей основной целью не сохранение и классификацию произведений искусства, а образование, коммуникацию и активное включение публики в свою работу. Согласно знаменитой фразе Барра, он должен был стать «лабораторией, приглашающей публику принять участие в экспериментах»<sup>34</sup>. Помимо современной живописи и скульптуры, музей собирал также фотографию, архитектуру, промышленный дизайн и кино, охватывая широкий спектр современной визуальной культуры. Несмотря на радикальные планы, в первые два с половиной года в музее были выставлены только живопись, скульптура и графика. В 1932 г. состоялась знаменитая выставка современной архитектуры «Интернациональный стиль», в этом же году состоялась первая выставка фотографии. В 1933 г. впервые был представлен индустриальный дизайн, в 1935 г. – кино. Постоянная экспозиция музея строилась на основе эстетического метода с применением историко-художественного принципа, с тем отличием, что она представляла историю развития современного искусства, разработанную Барром по принципам эволюции «-измов». Данную концепцию он предложил на временной выставке «Кубизм и абстрактное искусство»<sup>35</sup> в 1936 г. Музей современного искусства в Нью-Йорке стал музеем, где впервые была реализована концепция «белого куба». Работы размещались в нейтральном белом

---

<sup>33</sup> Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб: Петрополис, 2008. С. 138.

<sup>34</sup> Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 51.

<sup>35</sup> Каталог выставки «Кубизм и абстрактное искусство». URL: [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2748\\_300086869.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf) (дата обращения 10.04.2018).

пространстве, что должно было лишать их контекста, в котором они создавались, их социальная и политическая острота должна была сглаживаться. В результате в залах музея возникла атмосфера неподвижности, покоя и стерильности. К. Грюненберг писал, что «пространство “белого куба” создавало идеологический вакуум, чистое пространство, которое ограничивалось областью идей и эстетики»<sup>36</sup>. На первый план выходила эстетическая ценность произведений, что соответствовало концепции А. Барра о развитии современного искусства по пути все большей эмансипации и эстетизации. Благодаря своей репрезентации работы должны были стать автономными, однако, как говорилось выше, применение историко-хронологического принципа приводит к созданию историко-художественного контекста на экспозиции. Таким образом, экспозиция представляла не отдельные объекты современного искусства, а историю этих объектов. При этом экспозиция могла непрерывно изменяться, чему способствовала конструкция здания: стены могли убираться и воздвигаться вновь, планировка залов могла полностью меняться, интерьер выстраивался в зависимости от конкретного замысла, что создавало «ассиметричный лабиринт, в котором возникало ощущение динамичной современности»<sup>37</sup>.

В 1980-е гг., в период кризиса репрезентации и активного развития искусства, работающего с социально-политическими контекстами, экспозицию МоМА активно критиковали. Д. Кримп писал, что «именно на сокрытие исторических разрывов в развитии модернистской эстетики направлена нынешняя программа музея, у истоков которого стоял Барр»<sup>38</sup>. Б. Бухло высказал мысль, что история современного искусства, которую МоМА предъявлял посетителям, «никогда полностью не отражала исторический авангард, поскольку последний предполагал развитие таких культурных

---

<sup>36</sup> Grunenberg Ch. The politics of presentation: museum of modern art, New York. URL: [http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week8\\_grunenberg.pdf](http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week8_grunenberg.pdf) (дата обращения: 10.04.2018).

<sup>37</sup> Grunenberg Ch. The politics of presentation: museum of modern art, New York. URL: [http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week8\\_grunenberg.pdf](http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week8_grunenberg.pdf) (дата обращения: 10.04.2018).

<sup>38</sup> Кримп Д. Искусство выставки // На руинах музея. – М.: V-A-C press, 2015. С. 313.

практик, которые могли бы критически разоблачать институционализацию искусства в современном обществе»<sup>39</sup>. Все произведения советского авангарда, Марселя Дюшана, немецких дадаистов демонстрировались на экспозиции как общепринятые шедевры изобразительного искусства своего времени. Музей искажал радикальный смысл этих работ, чтобы они не ставили под сомнение его трактовку современного искусства как последовательного развития абстрактных или тяготеющих к абстракции стилей. Экспозиция МоМА сознательно стирала принципиальные смысловые различия между экспонатами. Однако несмотря на критику экспозиция музея не изменилась. Директор МоМА видел основную задачу музея в том, чтобы обеспечить зрителей непосредственным восприятием великих произведений искусства, лишенных бремени своего прошлого<sup>40</sup>.

В 1999 г. музей отказался от хронологического порядка, заменив его на тематическую развеску. Однако попытка изменить постоянную экспозицию не помогла сделать ее более современной. Вскоре музей вернулся к своей традиционной экспозиции.

На сегодняшний день музей продолжает использовать эстетический метод для построения постоянной экспозиции на основе историко-хронологического принципа.

Эстетический метод является популярным методом экспонирования современного искусства среди крупных художественных музеев, коллекции которых широко и весьма полно представляют этапы развития искусства XX – XXI вв. на основе шедевров мирового уровня. Среди них можно выделить Музей Соломона Гуггенхайма (Solomon R. Guggenheim Museum) в Нью-Йорке, чья архитектура с жестким спиралевидным маршрутом экспозиционного пространства диктует применение данного метода на основе историко-хронологического принципа. В качестве примера можно привести Тейт Модерн (Tate Modern) в Лондоне. Экспозиция музея

---

<sup>39</sup> Бухло Б. Х.-Д. Неоавангард и культурная индустрия. – М.: V-A-C press, 2016. С. 234.

<sup>40</sup> Кримп Д. Искусство выставки // На руинах музея. – М.: V-A-C press, 2015. С. 313.

построена не по хронологическому принципу, а по тематическому, что дает возможность по-разному комбинировать произведения, в то же время такой подход «лишил музей возможности диктовать единственно верное прочтение истории, а также проводить четкие границы между разными территориями и периодами»<sup>41</sup>. Музей не обязан придерживаться какой-либо определенной позиции или нарратива. Его подход к истории аполитичен.

Концептуальный метод часто применяется при создании временных выставок в художественных музеях по всему миру, но редко используется для постоянных экспозиций. Первым в Европе к концептуальному методу построения экспозиции обратился Государственный музей современного искусства (Musée national d'Art moderne), являющийся частью культурного центра Жоржа Помпиду (Le Centre Pompidou), который был открыт в 1977 г. в Париже. В основе музея лежали идеи междисциплинарности и открытости. Музей современного искусства оказался первым музеем, который отказался от принципа нейтральности и аполитичности и стал культивировать множество различных точек зрения вместо следования единственному нарративу. Главными принципами музея стали экспериментальность и демократичность, пластичность и приспособляемость. Музей стремился стать центром коммуникации различных групп посетителей, потому что «после мая 1968 года возникли новые отношения между жизнью и искусством, которые нельзя было игнорировать»<sup>42</sup>. Диалоги и дебаты должны были «реактивировать произведения искусства, снова сделать их активными участниками беседы с посетителями» и ввести их в контекст современной жизни<sup>43</sup>. За первые десять лет своего существования Музей современного искусства под руководством Понтюса Хюльтена провел серию выставок, отказавшись от линейного исторического нарратива. По мнению

---

<sup>41</sup> Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 31.

<sup>42</sup> Hulten P. The museum as a communications center. URL: <https://www.centrepompidou.fr/media/document/ad/63/ad63d6c4995dc233e4c6d05be9b72cab/normal.pdf> (дата обращения 11.04.2018).

<sup>43</sup> Hulten P. The museum as a communications center. URL: <https://www.centrepompidou.fr/media/document/ad/63/ad63d6c4995dc233e4c6d05be9b72cab/normal.pdf> (дата обращения 11.04.2018).

Х.У. Обриста, такие поливалентные и междисциплинарные выставки, как «Париж – Нью-Йорк» (1977), «Париж – Берлин» (1978), «Париж – Москва» (1980) и «Париж – Париж» (1983), а также «Реализмы» (1980) и «Вена: веселый апокалипсис, 1880–1938» (1986), показывали, что история модернизма была более сложной и изменчивой, что долгое время не признавал Нью-Йоркский музей современного искусства<sup>44</sup>. Музейные кураторы выставок в Музее современного искусства в Париже отказывались от изолирующего подхода, делая вместо этого «акцент на панъевропейском диалоге и междисциплинарном перекрестном опылении, которые могли быть правильно поняты только при учете политических и социальных обстоятельств»<sup>45</sup>. Современная постоянная экспозиция музея делится на два блока: искусство с 1905 по 1960-е гг. и искусство с 1960-х до 1990-х гг. Обе части экспозиции строятся на основе историко-хронологического принципа и мультидисциплинарности. Экспозиция представляет историю развития искусства XX в., опираясь на фигуры ведущих искусствоведов, философов и поэтов XX в., которые сформулировали ключевые теории в области современного искусства. Цель экспозиции, по словам директора музея Бернарда Блистена, «показать как эти влиятельные фигуры теоретических исследований, создававшие ведущие концепции, вдохновляли художников и обрамляли их творчество»<sup>46</sup>. На экспозиции представлены публикации и архивные документы таких мыслителей, как Жорж Дютут, Жан Кокто, Уилл Громан, Гийом Аполлинер, Луи Арагон, Андре Бретон, Жорж Батай, Пьер Рестани и др. в окружении работ художников, о которых они писали. Кроме того, данная экспозиция по-новому раскрывает историю искусства XX в., начиная ее с творчества Жоржа Руо.

Несмотря на то что концептуальный метод редко используется при построении постоянных экспозиций в художественных музеях, в качестве

---

<sup>44</sup> Обрист Х.У. Краткая история кураторства. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 47.

<sup>45</sup> Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 67.

<sup>46</sup> Nechvatal J. The Pompidou's permanent collection, reinstalled along the lines of art theory // Hyperallergic. URL: <https://hyperallergic.com/249545/the-pompidou-permanent-collection-reinstalled-along-the-lines-of-art-theory/> (дата обращения 02.05.2018).

примера также можно привести экспозицию в Национальном музее Центра искусств королевы Софии в Мадриде (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Она состоит из трех разделов: «Вторжение XX века: утопии и конфликты» (1900-1945), «Война закончилась? Искусство в разделенном мире» (1945-1968) и «От восстания до Постмодерна» (1962-1982). Раздел первой части открывается большой проекцией фильма Бастера Китона «Одна неделя», демонстрируя параллельное использование форм искаженной перспективы в живописи и популярной культуре<sup>47</sup>. На экспозиции «Война закончилась? Искусство в разделенном мире» выставлены фотография Ли Миллер, изображающая американских солдат в Бухенвальде, две работы Пикассо и большая проекция документального фильма Алена Рене о холокосте «Ночь и туман». В соседнем зале транслируется радиопостановка Антонена Арто «Покончить с Божьим судом», в котором театр жестокости и абсурда утверждает невозможность восстановления эстетической ценности после ужасов Второй мировой войны<sup>48</sup>. Вводный зал третьей части постоянной экспозиции включает серию фотографий Аньес Варда «Куба – не Конго», витрину с книгами Жан-Поля Сартра и Альбера Камю и проекцию фильма Криса Маркера и Алена Рене об африканском искусстве и последствиях колониализма «Статуи тоже умирают», а в центре зала находится огромный экран, демонстрирующий антиколониальный фильм Джилло Понтекорво «Алжирская битва»<sup>49</sup>. Как ясно из описания, одной из особенностей экспозиции является присутствие кинематографа и литературы рядом с произведениями изобразительного искусства. По мнению музейных кураторов, это «помогает создать комплексный взгляд на мир, в котором мы живем»<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> Collection 1. The Irruption of the 20<sup>th</sup> Century: Utopias and Conflicts (1900-1945) // Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. URL: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/collection-1> (дата обращения 17.04.2018).

<sup>48</sup> Collection 2. Is the War Over? Art in a Divided World (1945-1968) // Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. URL: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/collection-2> (дата обращения 17.04.2018).

<sup>49</sup> Collection 3. From Revolt to Postmodernity (1962-1982) // Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. URL: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/collection-3> (дата обращения 17.04.2018).

<sup>50</sup> Museo Reina Sofía. English version // Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. URL: [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/descargas/pdf\\_ingles.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/descargas/pdf_ingles.pdf) (дата обращения 17.04.2018).



Стремление музея к расширению исторического контекста проявилось и в том, как показан главный шедевр собрания – «Герника» Пабло Пикассо. Произведение висит среди других картин и рисунков художника, но непосредственно рядом с ней выставлены артефакты времен Гражданской войны – пропагандистские плакаты, журналы, фронтовые зарисовки и макет Павильона Испанской республики, в котором эта картина была впервые показана в 1937 г. Сама «Герника» вывешена напротив зала, в котором демонстрируется документальный фильм о гражданской войне Жан-Поля Дрейфуса «Испания 1936». Таким образом, отмечает Мануэль Борха-Виллел, директор музея, «кинематографическая документация общественной травмы и физических разрушений и живописная версия Пикассо сопоставлены как две формы репортажа»<sup>51</sup>. Это внимание к контекстуализации искусства внутри визуальной культуры можно заметить и в других частях экспозиции музея, где движениям, которые должны храниться в фондах вследствие их визуальной бедности (таким, как леттризм и ситуационистский интернационал), отведено заслуженное место в экспозиции, где они представлены посредством книг, фильмов, газетных вырезок и звукозаписей<sup>52</sup>.

Альтернатива, предложенная М. Борха-Виллелем, характеризуется деколониальностью и общинностью. Музей заново осмысляется как общественный архив, собрание, доступное каждому, потому что культура – это не объект национальной собственности, а общемировой ресурс. При этом, подчеркивает М. Борха-Виллел в своем выступлении, главной задачей музея становится «не охват многочисленных рыночных типов аудитории, а радикальное образование: произведение искусства больше не понимается как сокровище, которое надо охранять, а мобилизуется в качестве “объекта

---

<sup>51</sup> Use, Knowledge, Art, and History. A Conversation between Charles Esche and Manuel Borja-Villel // L'internationale. URL: [http://www.internationaleonline.org/research/alter\\_institutionality/70\\_use\\_knowledge\\_art\\_and\\_history\\_a\\_conversation\\_between\\_charles\\_esche\\_and\\_manuel\\_borja\\_villel](http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/70_use_knowledge_art_and_history_a_conversation_between_charles_esche_and_manuel_borja_villel) (дата обращения 15.04.2018).

<sup>52</sup> Use, Knowledge, Art, and History. A Conversation between Charles Esche and Manuel Borja-Villel // L'internationale. URL: [http://www.internationaleonline.org/research/alter\\_institutionality/70\\_use\\_knowledge\\_art\\_and\\_history\\_a\\_conversation\\_between\\_charles\\_esche\\_and\\_manuel\\_borja\\_villel](http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/70_use_knowledge_art_and_history_a_conversation_between_charles_esche_and_manuel_borja_villel) (дата обращения 15.04.2018).

отношений”, имеющего своей целью освободить того, кто им пользуется, психологически, физически, социально и политически»<sup>53</sup>.

Некоторые музеи стремятся к синтезу методов экспонирования. В качестве примера можно привести экспозиции современного искусства в Музее современного искусства Metelkova (MG+MSUM) в Любляне, открывшемся осенью 2011 г. Директор музея, Зденка Бадовинац, руководит также Moderna galerija, которая образует единый комплекс с музеем.

Любляна дает возможность исследовать современное искусство в поле «множественных модернизмов»<sup>54</sup>. Словения стала независимой в 1991 г., располагается в регионе, превратившемся в зону этнических конфликтов. Поэтому музею приходится примирять два конфликтующих проекта: желание представлять национальное государство и необходимость занять свое место в глобализированном мире современного искусства, настаивающем на транснациональном культурном производстве. В своем интервью З. Бадовинац говорит о непростом вопросе исторической репрезентации, который встал перед музеями бывшей Югославии<sup>55</sup>. Принимая решение о том, как собирать и показывать искусство 1945-1989 гг., необходимо было решить, выстраивать ли его в одну линию с искусством Западной Европы, с которой у Словении были частые контакты, или идентифицироваться с искусством бывшего советского блока, с которым контакты были менее частыми, но чей идеологический контекст ближе к контексту бывшей Югославии.

Большую часть коллекции музея Metelkova представляет искусство стран Восточной Европы второй половины XX века. Экспозиция, представляющая эту часть собрания, организована на основе концептуального метода и разбита по тематическим разделам, относящимся к пересекающимся темпоральностям: «Идеологическое время»

---

<sup>53</sup> Manuel Borja-Villel, Director Museo Reina Sofia, Madrid // Youtube. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Fiw1yMeke\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=Fiw1yMeke_0) (дата обращения 17.04.2018).

<sup>54</sup> Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 59.

<sup>55</sup> Бадовинац З. Музей прежде всего должен обозначать собственное локальное положение. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/4102> (дата обращения 08.04.2018).

(социалистическое прошлое), «Будущее время» (нереализованные модернистские утопии), «Время отсутствующего музея» (1980-1990-е гг., когда художники компенсировали отсутствие развитой художественной системы самоорганизацией и самокритикой), «Ретро-время» (конец 1990-х гг., когда художники начали историзировать себя), «Прожитое время» (боди-арт и перформанс), «Переходное время» (от социализма к капитализму), «Господствующее время» (сегодняшний глобальный неолиберализм), «Время без будущего» (субкультуры 1980-х гг.) и «Количественное время» (индивидуальные системы, основанные на автономных формах логики). Таким образом, для определения той или иной работы как произведения современного искусства важным становится вопрос своевременности, а не просто принадлежности к некоей исторической стадии; необходимое условие значимости при этом – способность представлять множественные накладывающиеся друг на друга темпоральности, направленные к воображаемому будущему<sup>56</sup>. Эти разделы входили в самую первую выставку музея – «Настоящее и присутствие». Кураторы позиционировали эти два слова в качестве центральных для понимания современного искусства<sup>57</sup>. «Настоящее» относится к периоду, в котором сейчас живет Словения, начавшемуся с падения коммунизма. «Присутствие» определяется по контрасту как с капитализмом, так и с коммунизмом; это не модернистское поступательное движение прогресса, но возвращение в сферу сознания того, что было подавлено модернизмом.

Кураторы музея не только избегают знаменитых художников современности и предпочитают им работы, расширяющие горизонты возможностей коллективного опыта, но и предоставляют выставочное пространство практикам, которые исторически было принято не замечать<sup>58</sup>. Именно по этому принципу построена экспозиция в Moderna galerija,

---

<sup>56</sup> Piskur B. The Metelkova Case: From Army Barracks to Museum of Contemporary Art // Manifesta Journal, 2011, № 14. P. 111.

<sup>57</sup> Бадовинац З. Музей прежде всего должен обозначать собственное локальное положение. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/4102> (дата обращения 08.04.2018).

<sup>58</sup> Piskur B. The Metelkova Case: From Army Barracks to Museum of Contemporary Art // Manifesta Journal, 2011, № 14. P. 109.

демонстрирующая применение одновременно и эстетического, и концептуального методов. Экспозиция национальной коллекции XX столетия называется «Преемственность и разрывы». Существует два варианта осмотра экспозиции. Первый путь предлагает хронологическую линию развития модернизма, с его идеей постоянного прогресса и самопорождения художественных форм. Она представлена в классическом пространстве «белого куба». Второй путь представляет линию разрывов. Первый зал посвящен искусству авангарда 1920-х гг., в следующем зале, «Искусство партизанского сопротивления», демонстрируются антифашистские рисунки и печатная графика как явления, равные по значению другим художественным течениям XX века, третий зал – концептуальное искусство 1960-х гг. и Neue Slowenische Kunst (Новое словенское искусство). Второй вариант осмотра экспозиции ставит под сомнение линейное развитие западноевропейского модернизма. Он представляет локальную историю и культуру, занимающую маргинализованную позицию, поэтому З. Бардовинац определяет его как «линию освободительной традиции в искусстве»<sup>59</sup>.

Таким образом, можно сделать вывод, что самым распространенным методом экспонирования в современных художественных музеях Западной Европы и Америки является эстетический метод, который несмотря на недостатки используется большинством музеев при создании постоянных экспозиций. Концептуальный метод не столь популярен из-за сложности организации экспозиции по такому методу, но многие музейные кураторы используют его на временных выставках. Некоторые музеи используют одновременно и эстетический, и концептуальный методы показа. Систематический метод в современных художественных музеях не применяется.

---

<sup>59</sup> Бардовинац З. Музей прежде всего должен обозначать собственное локальное положение. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/4102> (дата обращения 08.04.2018).

## **2.2 Анализ экспонирования современного искусства в художественных музеях России.**

В современных российских художественных музеях, как и во многих музеях мира систематический метод построения экспозиций не используется.

Эстетический метод применяется в таких художественных музеях, как Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея и Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Принцип построения экспозиций в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Эрмитаже и Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина общий: на основе хронологического ряда на экспозициях представлены главные шедевры с второй половины XIX в. до сегодняшнего дня, иллюстрирующие основные этапы развития истории искусства, отражающие основные течения западно-европейского, американского и русского искусства, новые виды и жанры искусства конца XX в. Коллекция современного искусства Государственного Русского музея представлена в нескольких зданиях. В Корпусе Бенуа по историко-хронологическому принципу размещена коллекция русского искусства конца XIX – XX вв., представляющая различные направления и течения русского изобразительного искусства. Вторая часть коллекции, находящаяся в Мраморном дворце, экспонируется по принципу сохранения целостности личных коллекций, которые были переданы в музей. Одна экспозиция посвящена коллекции петербургских собирателей братьев Якова Александровича и Иосифа Александровича Ржевских, где представлено искусство второй половины XIX – начала XX вв. Вторая экспозиция, «Музей Людвига в Русском музее», представляет зарубежное и отечественное искусство второй половины XX – начало XXI вв. С 1995 г. экспозиция несколько раз менялась. При последней реэкспозиции научные сотрудники музея решили сделать «акцент на коллекции как таковой и свободе

зрительского восприятия, не скованного кураторскими концепциями»<sup>60</sup>. На экспозиции представлены основные произведения из собрания Людвига на основе историко-хронологического и территориального принципов. По идеи музейных сотрудников, экспонаты в одном зале экспозиции периодически будут меняться, благодаря чему вся коллекция будет последовательно показана<sup>61</sup>.

Современные художественные музеи России, выставяющие искусство XX – XXI вв., не используют концептуальный метод для построения постоянных экспозиций. Однако его активно применяли художественные музеи в СССР, начиная с 1930-х гг. В советском музееведении этот метод назывался иллюстративно-тематическим. В ситуации использования экспозиции художественного музея «как базы для пропаганды марксистско-ленинского мировоззрения требовалась коренная перестройка всей экспозиции»<sup>62</sup>. Типологическое представление эволюции искусства не соответствовало новым целям. Им противоречило и привычное для художественного музея самодовлеющее значение произведения искусства.

На I Всероссийском музейном съезде в 1930 г. было выдвинуто требование построения экспозиции на основе исторического и диалектического материализма. На съезде было провозглашено положение о том, что «основным элементом экспозиции должна быть не вещь, а музейное предложение»<sup>63</sup>, то есть некое логическое построение, идея или проблема. Вместе с критикой вещевизма это привело к принципиальному изменению состава экспонатов. Подлинный предмет утратил свое значение основного элемента экспозиции, такими же равноправными экспонатами стали лозунги, диаграммы, таблицы, тексты, копии, модели, макеты. В художественных

---

<sup>60</sup> Музей Людвига в Русском музее. Мировое искусство XX века: идеи и направления // Русский музей. URL: <http://www.rusmuseum.ru/marble-palace/exhibitions/ludwig-museum-in-the-russian-museum-the-art-world-of-the-twentieth-century-ideas-and-directions/> (дата обращения 05.05.2018).

<sup>61</sup> Музей Людвига в Русском музее. Мировое искусство XX века: идеи и направления // Русский музей. URL: <http://www.rusmuseum.ru/marble-palace/exhibitions/ludwig-museum-in-the-russian-museum-the-art-world-of-the-twentieth-century-ideas-and-directions/> (дата обращения 05.05.2018).

<sup>62</sup> Поляков Т.П. Мифология музейного проектирования или «Как делать музей?» - 2: Учеб. Пособие для студентов и аспирантов, обучающихся по спец. «Музееведение». – М.: РИК, 2003. С. 134.

<sup>63</sup> Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб: Петрополис, 2008. С. 136.

музеях эта тенденция проявилась особенно активно. Они должны были демонстрировать не произведения искусства, а процессы развития искусства в соответствии с историей общественно-экономических формаций, не творчество отдельных художников, а борьбу стилей эпохи, понимаемую как составную часть борьбы классов. Ярким примером может служить реэкспозиционная деятельность Русского музея в Ленинграде. В 1928 г. задача постоянной экспозиции Художественного отдела формулировалась как задача «представить в наиболее характерных и значительных по художественным достоинствам образцах развитие русского искусства в хронологической последовательности смены направлений и школ от древнейших времен до наших дней»<sup>64</sup>, то есть как принцип деятельности традиционного музея. В 1929 г. была поставлена цель превратить музей в музей общественно-исторический, строящий экспозицию методом диалектического материализма. Необходимо было привлекать на экспозицию неподлинный материал в качестве основного. В июне 1930 г. Русский музей передал в Византийский отдел Эрмитажа отдельные произведения древнерусского искусства, их копии использовались на постоянной экспозиции Русского музея. Задачу генеральной реэкспозиции музей пытался решить реэкспозицией отдельных разделов, таких как «Опытная сжатая экспозиция искусства промышленного капитала: Реализм 60-х-80-х гг.», «Опытная сжатая экспозиция различных художественных течений предреволюционной эпохи: искусство 1908-1917 гг.» и др., где произведение искусства, по мнению Н.Н. Новоуспенского, становится «средством иллюстрирования социологической идеи»<sup>65</sup>. Широко включался в экспозицию нехудожественный материал, таблицы и тексты. Возникло четкое членение на разделы, подразделы и темы с выделением их заголовков. Много внимания было уделено яркому, красочному оформлению. При всей

---

<sup>64</sup> Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб: Петрополис, 2008. С. 135.

<sup>65</sup> Новоуспенский Н.Н. Эволюция экспозиции живописи в Русском музее со дня его основания до настоящего времени // Современный художественный музей. Л., 1980. С. 72.

грубости прямолинейного экспонирования в экспозициях был использован концептуальный метод размещения экспонатов.

Таким образом, можно сделать вывод, что современные художественные музеи России, с обширными коллекциями искусства второй половины XIX – XX вв., активно использует эстетический метод для создания постоянных экспозиций, систематический и концептуальный методы не применяются, несмотря на популярность последнего в советский период.

Из вышесказанного следует, что из трех методов, сформировавшихся в XIX – XX вв., используются только два. Систематический метод не применяется при построении постоянных экспозиций в художественных музеях ни в России, ни в других странах мира. Наиболее распространенным является эстетический метод. Его используют крупные художественные музеи с богатыми коллекциями, такие как Музей современного искусства в Нью-Йорке, Тейт Модерн, Государственный Эрмитаж, Государственная Третьяковская галерея и др. Тем не менее, необходимо отметить, что данный метод перестает быть функциональным, так как не способен больше выполнять свою главную задачу – создавать условия для получения эстетического наслаждения посетителем от произведений искусства. Музейные кураторы используют этот метод совместно с хронологическим принципом, что уже определяет сохранение историко-художественного контекста на экспозиции. К тому же, эстетический метод не способен корректно представлять искусство, работающее с социально-политическими контекстами, такое как советский авангард, дадаизм, концептуализм и др. Но главным фактором устаревания данного метода является современный посетитель. Развитие новых технологий создает возможность приобщить к художественным ценностям огромное количество людей. Однако посетитель, навыки которого в отношении потребления искусства сформировались под влиянием современных средств массовой коммуникации, приходит в музей с отсутствием установки на специфическое художественное переживание.



Современный ритм жизни и постоянный поток разнообразной информации привели к утрате способности вдумчиво созерцать, изучать и воспринимать объект во всем многообразии его проявлений. Ставшая возможной постоянная трансляция искусства в любое время и в любом месте существенно изменила характер восприятия искусства: в большинстве случаев оно мало чем отличается от восприятия событий обыденной жизни.

Концептуальный метод используется для построения постоянных экспозиций достаточно редко. Из современных художественных музеев Западной Европы его используют такие музеи, как Государственный музей современного искусства при Центре Жоржа Помпиду и Национальный музей Центра искусств королевы Софии в Мадриде. В России художественные музеи не применяют данный метод, зато им активно пользовались в советское время, так как он был удобен для пропаганды новой идеологии. Нечастое применение концептуального метода для постоянных экспозиций связано не только с его сложностью. Идея открытого демократического музея, в котором возник этот метод экспонирования, продолжала логически развиваться. Постепенно музеи ощутили, что темы и проблемы, о которых говорится на экспозициях, достаточно быстро теряют актуальность, а это значит, что экспозиции необходимо постоянно менять, чтобы выстраивать новые связи и концепции. Это привело к созданию модели динамичной экспозиции.

## **Глава 3. Формирование динамичной экспозиции и ее практическая реализация.**

### **3.1. Обзор зарубежного опыта применения модели динамичной экспозиции.**

После 1960-х гг. музей стал стремиться к все большей экспериментальности и открытости. До 1970-х гг. центральное место в художественных музеях занимали постоянные экспозиции, тогда как временные выставки проводились относительно редко. Со временем это изменилось, и временные выставки стали для музея источником изменений и развития, тогда как постоянные экспозиции приобрели временный характер. Б. Гройс в книге «Политика поэтики» описывает превращение музеев из хранилищ коллекций в выставочные площадки, их метаморфозу из места, где история представала в застывшем виде, в место, где все, включая постоянную экспозицию, имеет статус событий в текущем процессе<sup>66</sup>. Раньше коллекция музея была основным предметом внимания музейного куратора, на ней сосредотачивалась его работа. В концептуальном плане коллекция и постоянная экспозиция понимались как одно и то же. Сегодня музейная экспозиция, сменившая статичный характер на динамичный, стала пониматься все больше как временная выставка. По мнению Т. Смита, описавшего модель динамичной экспозиции, эта «концептуальная дематериализация коллекции стала одной из отличительных черт современного музея»<sup>67</sup>. Радикальным изменениям предшествовала работа художников, изобретших новые способы организации выставок: антивыставки, подмена одних типов выставочных пространств другими,

---

<sup>66</sup> Гройс Б. О новом // Политика поэтики. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 111.

<sup>67</sup> Смит Т. Осмысляя современное кураторство. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 134.

включая перенос немuseumных пространств в музеи и наоборот<sup>68</sup>. Некоторые художники стали стремиться переосмыслить не только выставочное пространство музея, но и суть музея. Б. Гройс описывал это следующим образом: «В последнее время модель музея как выставочного помещения для постоянной коллекции постепенно заменяется музеем как театром для передвижных широкомасштабных инсталляций. Каждая такая инсталляция или большая выставка создается с целью предложить новую систему организации исторической памяти, и, как следствие, критериев коллекционирования. Такие передвижные выставки и инсталляции являются временными музеями, ничуть не скрывающими свою темпоральность»<sup>69</sup>.

Экспозиции, которые создают сегодня музейные кураторы в художественных музеях, подлежат постоянному пересмотру и реорганизации. Для поддержания актуальности собрания недостаточно его пополнять, необходимо постоянно находить новые неожиданные связи и комбинации между его частями, чтобы выявлять бесчисленные значения произведений. Как замечает Т. Смит, стремление непрерывного пересмотра и переосмысления истории искусства XX – XXI вв. стало основной целью музейного куратора<sup>70</sup>. Особенность динамичной экспозиции состоит в том, что при их создании могут применяться как методы, характерные для постоянных экспозиций, так и методы, используемые при организации временных выставок. Этот переход от монолитной и статичной к переменчивой и динамичной экспозиции произошел в последней четверти XX в., начиная с 1980-х гг. Эта модель отражает динамику и мультикультурную сущность общества конца XX в. Результаты этого развития особенно заметны в музеях, посвященных современному искусству.

Одним из первых музеев, реализовавших идею динамичной экспозиции, стала Британская галерея Тейт (Tate Britain), стремившаяся с помощью такого подхода преодолеть пространственные ограничения. С 1989

---

<sup>68</sup> Смит Т. Осмысляя современное кураторство. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 103.

<sup>69</sup> Гройс Б. О новом // Политика поэтики. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 111-112.

<sup>70</sup> Smith T. What is contemporary art? – Chicago: The University of Chicago Press, 2009. P. 169.

г. она начала практиковать ежегодную реорганизацию экспозиции по монографическому методу. Первоначально применение такой модели оказалось весьма успешным. Посвятив залы отдельным художникам или небольшим, состоявшим из двух-трех человек, группам художников, музей добился хорошего эффекта. В наиболее удачных случаях реэкспозиция создавала «серию ясно выстроенных монографических экспозиций, подкрепленных некоторыми отсылками к хронологическому нарративу»<sup>71</sup>. Результаты оказывались особенно высокими, когда экспозиция включала большую часть шедевров собрания музея. В конце 1990-х гг. сотрудникам музея стало ясно, что все сильные области коллекции исчерпаны. Если сначала итогами реэкспозиции становились продуктивные сопоставления, то затем ее стали проводить ради самой идеи. Некоторые сопоставления выглядели поверхностными, неубедительными и субъективными. Постепенно выстраиваемые параллели стали казаться все более несущественными и эксцентричными, понять мотивы, которыми руководствовались музейные кураторы, становилось все сложнее. В наиболее худших случаях экспозиция превращалась в беспорядочный ряд произвольно выставленных произведений.

Благодаря динамичной экспозиции, круг экспонируемых произведений значительно расширяется, что позволяет со временем показать большую часть коллекции музея. Однако учитывая, что ежегодная реэкспозиция – сложная задача, более эффективно было бы представлять не столь радикальный метод: вместо того чтобы менять всю экспозицию, можно осуществлять ее реорганизацию постепенно, один зал за другим – так, чтобы большинство ключевых произведений оставалось на экспозиции. К такой модели обратился городской Музей современного искусства Стеделийк (Stedelijk Museum) в Амстердаме. С декабря 2017 г. экспозиция музея делится на две части: постоянную экспозицию шедевров коллекции и

---

<sup>71</sup> Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 165.

динамичную экспозицию. На постоянной экспозиции, «Stedelijk Base», располагающейся в новом здании музея, выставлены самые значимые работы из собрания музея, представляющие период с 1880-х гг. до наших дней. Главный принцип данной экспозиции – мультидисциплинарность и комплексная презентация искусства и дизайна. Кураторы музея считают все виды визуальной культуры одинаково важными и стремятся организовать диалог между ними на экспозиции, чтобы показать их взаимовлияние<sup>72</sup>. Кураторское решение бывшего директора Стеделик Беатрикс Руф позволяет посетителям выстроить собственный маршрут на экспозиции. Хронологический принцип развески был применен для произведений, представленных по периметру помещения, в центре зала, с помощью передвижных панелей, выстроены тематические блоки, выделяющие различные группы произведений искусства. Данная часть экспозиции будет меняться через каждые пять лет под влиянием новых исследований и взглядов на историю искусства.

Динамичная экспозиция, «Stedelijk Turns», демонстрируется в старом здании и представляет искусство с 1960-х гг. На ней размещены работы, которые редко выставляли в предыдущие периоды, произведения, соответствующие актуальным темам и проблемам, и экспонаты, о которых появились новые сведения в ходе научной атрибуции. Кроме этого, на экспозиции реализуются различные исследовательские проекты. По замечаниям музейных кураторов, для динамичной экспозиции остается важным принцип мультидисциплинарности, а также она ориентируется на трансисторизм, в рамках которого выстраивается диалог между историей и современным искусством<sup>73</sup>. Р. Эснер и Ф. Конейн считают, что на тенденцию созданий подобных экспозиций повлияли институциональная критика 1970-х гг., развитие информационных технологий, различные кураторские и арт-

---

<sup>72</sup> The collection, STEDELIJK BASE // Stedelijk Museum. URL: <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/stedelijk-base-the-new-collection-presentation> (дата обращения 20.04.2018).

<sup>73</sup> Curating the Stedelijk Collection // Stedelijk Studies. URL: [https://www.stedelijkstudies.com/beheer/wp-content/uploads/2017/10/Stedelijk-Studies-5\\_Curating-the-Stedelijk-Collection\\_A-Roundtable-Discussion\\_PDF-1.pdf](https://www.stedelijkstudies.com/beheer/wp-content/uploads/2017/10/Stedelijk-Studies-5_Curating-the-Stedelijk-Collection_A-Roundtable-Discussion_PDF-1.pdf) (дата обращения 20.04.2018).

практики, возникшие за пределами музеев с 1980-х гг., а также современная политика городского брендинга<sup>74</sup>. Опыт, полученный на данной площадке, будет оказывать влияние на реорганизацию постоянной части экспозиции.

Из-за сложности постоянной реэкспозиции музеи современного искусства стали показывать свои коллекции на временных выставках, организуемых с определенной периодичностью. Такие временные выставки могут создавать как музейные сотрудники, так и приглашенные кураторы, художники, теоретики. Поэтому часто такой показ музейного собрания предстает как персональный проект, отображающий взгляд определенного человека на коллекцию музея.

Музей Ван Аббе (Van Abbe Museum) в Эйндховене, открывшийся в 1936 г., является одним из тех музеев, которые применяют данную стратегию. С вступления в должность директора Чарльза Эше музей начал постоянно экспериментировать, вовлекая все ресурсы – коллекцию, архив, библиотеку – в разработку новых способов представления своих фондов в форме отдельных временных выставок «Включения»<sup>75</sup>. Первый этап этого исследования, «Включайся в игру» (2006 – 2008 гг.), понимал под музейной выставкой не столько «исторически структурированное повествование, сколько серию отдельных инсталляций, направленных на создание новых историй и перспектив»<sup>76</sup>. Одни выставки были созданы штатными сотрудниками, другие – приглашенными кураторами и художниками. Среди самых ярких экспериментов этого этапа можно выделить «Один на один: Tuxedo Junction Фрэнка Стеллы» («Включение №32»): в зале была показана одна картина Стеллы 1963 г., перед которой стоял стол с разложенными на нем текстами, посвященными этой работе, а также магнитофон с записанным к картине комментарием историка искусства Шепа Стайнера. Зал

<sup>74</sup> Esner R., Konijn F. Curating the Collection. Editorial // Stedelijk Studies. URL: [https://www.stedelijkstudies.com/beheer/wp-content/uploads/2017/10/Stedelijk-Studies-5\\_Editorial\\_Esner-and-Konijn\\_PDF.pdf](https://www.stedelijkstudies.com/beheer/wp-content/uploads/2017/10/Stedelijk-Studies-5_Editorial_Esner-and-Konijn_PDF.pdf) (дата обращения 20.04.2018).

<sup>75</sup> Use, Knowledge, Art, and History. A Conversation between Charles Esche and Manuel Borja-Villel // URL: [http://www.internationaleonline.org/research/alter\\_institutionality/70\\_use\\_knowledge\\_art\\_and\\_history\\_a\\_conversation\\_between\\_charles\\_esche\\_and\\_manuel\\_borja\\_villel](http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/70_use_knowledge_art_and_history_a_conversation_between_charles_esche_and_manuel_borja_villel) (дата обращения 15.04.2018).

<sup>76</sup> The programme of exhibition «Plug in» // Van Abbe Museum. URL: <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/plug-in/> (дата обращения 15.04.2018).

«Включение №18» давал посетителям возможность выбрать наиболее понравившуюся работу из фондов с условием, что они обоснуют причину, по которой хотят ее увидеть. Выбранные посетителями произведения были вынесены из фондов и выставлены, что привело к стихийному коллективному кураторству и помогло музею понять, что хотели бы видеть в его залах местные жители. Этот динамичный экспериментальный период продолжался три года, но, несмотря на то что проект «Включайся в игру» расширил представления о способах демонстрации коллекции, его недостаток заключался в том, что в результате получился фрагментированный набор альтернативных методов показа современного искусства, которые так и не были использованы для создания целостного нарратива.

Следующим этапом стала полугодовая четырехчастная программа под названием «Сыграй в Ван Аббе»<sup>77</sup> (2009 – 2011 гг.), в которой музей осознавался, как серия взаимосвязанных выставок, а не цепь не связанных друг с другом инсталляций. Первая часть программы, «Игра и игроки», по мнению Марты Бускирк, подчеркивала «институциональную прозрачность и историческую случайность развития музея»<sup>78</sup>. Формирование коллекции зависит от политики коллекционирования, которую определяет руководство музея. Именно изменения в политике коллекционирования, позволяющие сформировать различные этапы, были противопоставлены приверженности музеев хронологическому принципу показа своих коллекций. В одном из залов демонстрировались произведения, приобретенные для музея бывшим директором Эди де Вильде (1946 – 1963 гг.) («Включение №34), а в другом («Включение №50) было выставлено изначальное ядро музейного собрания – двадцать шесть картин, ни одна из которых не принадлежала кисти крупных мировых художников и которые были куплены Анри ван Аббе в 1920-х и 1930-х гг. В зале «Повторение:

---

<sup>77</sup> The programme of exhibition «Play Van Abbe» // Van Abbe Museum. URL: <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/play-van-abbe/> (дата обращения 15.04.2018).

<sup>78</sup> Buskirk M. Play Van Abbe // Artforum International, 2010, № 10. P. 45.

летняя выставка 1983 года» демонстрировалась часть собрания, которую курировал Руди Фукс, бывший директор музея. М. Бускирк подчеркивает в своей статье, что под воздействием этих кураторских рамок «выставленные работы приобрели двойную темпоральность: как индивидуальные голоса, говорящие в настоящем времени, и как коллективный хор, имевший особое значение в более ранний исторический момент»<sup>79</sup>.

Вторая часть выставки «Сыграй в Ван Аббе» под названием «Машины времени» выросла из желания музея стать музеем с богатой коллекцией, показывающей «историю идеологических экспозиций и выставочных архетипов и моделей»<sup>80</sup>. Ключевой стратегией стало возрождение проекта коллекционирования реконструкций исторических инвайронментов, инициированного директором Яном Леерингом в 1960-е гг. Третья часть программы, «Политика коллекционирования – Коллекционирование политики», представляла концептуальное искусство Восточной Европы и Ближнего Востока. Финальная часть проекта, «Пилигрим, турист, фланер (и рабочий)», предлагала зрителям возможность выбрать одну из трех различных моделей зрительского поведения, причем каждая была снабжена соответствующим аудиогидом, который делал явными эти эпистемологические установки. Она исследовала посетителя музея и его опыт посещения выставки.

Таким образом, динамичная экспозиция, меняющаяся с определенной периодичностью, и показ собрания музея в качестве временной выставки становятся крайне популярными, особенно среди музеев современного искусства. Этому способствовала художественная практика, переосмысляющая выставочное пространство музея и стремление музейных кураторов к постоянному пересмотру и реорганизации экспозиции, с целью установки различных связей между произведениями и выявления новых смыслов. Такая модель показа произведений из собрания музея дает

---

<sup>79</sup> Buskirk M. Play Van Abbe // Artforum International, 2010, № 10. P. 47.

<sup>80</sup> Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 39-41.



возможность применить все многообразие методов экспонирования и представить одну и ту же коллекцию разными способами.

### **3.2. Анализ российской практики использования динамичной экспозиции.**

Музеи современного искусства в России стали создаваться с 1990-х гг., после распада Советского Союза. Их коллекции сформированы на основе советского нонконформистского и современного российского искусства. Для них также характерна практика использования динамичной экспозиции.

Одним из первых эту модель стал использовать Московский музей современного искусства (ММОМА), открывшийся в 1999 г. С 2009 года музей стал демонстрировать свое достаточно большое и разнообразное собрание посредством временных тематических выставок, создающихся на основе эстетического, концептуального, монографического и исторического методов, и специальных авторских проектов. Ежегодно научные сотрудники музея и приглашенные кураторы создают выставки на основе избранных произведений искусства из музейной коллекции. Каждая такая выставка выстраивает новые связи и отношения между экспонатами. Как замечают кураторы музея, «практика сменных тематических выставок обеспечивает постоянную ротацию экспонатов, представляющих различные сегменты музейной коллекции, позволяет интенсивнее проводить исследовательскую работу, переосмыслять историю современного российского искусства, провоцируя его новые интерпретации, а также придумывать и внедрять нетрадиционные экспозиционные решения, в том числе рассчитанные на посетителей с различным уровнем подготовки»<sup>81</sup>. В 2009 г. ММОМА впервые представил свою коллекцию на основе единой тематической программы. Проект назывался «От студии к арт-объекту», его куратором

---

<sup>81</sup> Тематические экспозиции // ММОМА. URL: <http://www.mmoma.ru/collection/themeexpositions/> (дата обращения 08.05.2018).

стал А. Арутюнян. Главным лейтмотивом выставки служило понятие «штудии», понимаемого в качестве универсальной эстетической категории, которую можно применять как к подготовительным работам, так и к законченным произведениям. Экспозиция представляла три раздела: «Канон», «Натура» и «Метаморфозы». По словам куратора, «актуализируя эстетические понятия и методы, связанные с академической изобразительной традицией, экспозиция прослеживала их проявления в опыте отечественного искусства XX – XXI вв. через фотографическую достоверность, принцип повторяемости мотива, отсылки к классической традиции и др.»<sup>82</sup>. В 2009-2010 гг. была организована выставка «День открытых дверей. Особняк – гимназия – клиника – музей», созданная куратором Ю. Аввакумовым и приуроченная к юбилею музея. На ней были широко представлены произведения новейшего отечественного искусства 1989-2009 гг., с ключевыми именами, тенденциями и идеями которого переплеталась история особняка, в котором расположен музей. В 2013 г. была создана выставка «Сны для тех, кто бодрствует», кураторами стали А. Егоров и А. Арутюнян. Она представляла собой междисциплинарный проект, посвященный сюжетам актуальных исследований визуальной культуры и анализирующий восприятие отечественного современного искусства сквозь призму «истинного» и «фантомного» образа. Проект состоял из четырнадцати разделов, каждый из которых затрагивал актуальные проблемы репрезентации и памяти, соотношения текста и образа. В экспозицию были включены вспомогательные материалы в виде различных моделей и научных изображений, а также «нехудожественные» экспонаты, такие как оптические приборы и другие артефакты из естественнонаучных музеев, архивов и библиотек, которые «выступали своего рода мерилем научной достоверности и давали зрителю возможность соотнести работы современных художников с

---

<sup>82</sup> От штудии к арт-объекту // ММОМА. URL: [http://www.mmoma.ru/collection/themeexpositions/ot\\_shtudii\\_k\\_art-obektu1/](http://www.mmoma.ru/collection/themeexpositions/ot_shtudii_k_art-obektu1/) (дата обращения 08.05.2018).

более широким контекстом визуальной культуры»<sup>83</sup>. В 2014-2015 гг. музей представлял выставку «Музей с предсказаниями», задуманную директором ММОМА В. Церетели и музейными кураторами А. Егоровым и А. Арутюнян. Она была создана на основе эстетического метода и хронологического принципа, а рифмующиеся между собой работы художников разных поколений тематизировали ключевые эпизоды в отечественной истории искусства XX – XXI вв. Идеи выставки состояла в том, что любое произведение следует понимать как форму предсказания, так как оно обладает пророческим потенциалом и является сложным высказыванием о времени. Зритель должен был сам решать как истолковывать тот или иной художественный образ. В 2016 г. для создания экспозиции были приглашены одиннадцать художников и художественных групп, которые на создали собственные экспозиции и тотальные инсталляции на основе произведений искусства из музейного собрания. В 2018 г. музей представил экспозицию «Персональный подход», созданную Л. Андреевой, А. Аратюнян и А. Егоровым. Проект демонстрировал пятнадцать избранных монографических разделов коллекции, каждая из которых была посвящена художнику или авторскому коллективу. Кроме того, музей на регулярной основе проводит персональные выставки художников на основе собственного собрания, а также тематические выставки, посвященные определенным направлениям, жанрам и видам искусства. Благодаря такой экспозиционной политике, можно увидеть, как одно собрание представлено с помощью разных методов, что помогает посмотреть на одни и те же экспонаты с разных сторон и в разных контекстах.

Постоянной экспозиции нет и в Музее искусства Санкт-Петербурга XX – XXI вв., основанного в 2016 г. в качестве филиала Центрального выставочного зала «Манеж», хотя деятельность музея началась с момента создания коллекции в 1990 г., когда постановлением Коллегии Главного

---

<sup>83</sup>

Сны для тех, кто бодрствует // ММОМА. URL: [http://www.mmoma.ru/collection/themeexpositions/sny\\_dlya\\_teh\\_kto\\_boдрствует/](http://www.mmoma.ru/collection/themeexpositions/sny_dlya_teh_kto_boдрствует/) (дата обращения 08.05.2018).

управления культуры исполкома Ленсовета Центральному выставочному залу «Манеж» было поручено сформировать фонд произведений ленинградских художников с целью создания Музея современного искусства. На данный момент в фондах музея насчитывается около 3000 единиц хранения, представляющих всю историю развития искусства Ленинграда и Санкт-Петербурга, начиная с авангарда 1920-х гг. и заканчивая современным этапом. В связи с реконструкцией здания, музею не хватает выставочных площадей, поэтому он не может организовать постоянную экспозицию, но музей ведет активную выставочную деятельность на основе своего собрания. Большая часть выставок – это персональные монографические выставки художников, отражающие этапы работы мастера на основе хронологического принципа. Проводятся и групповые выставки. Например, выставка «Дом художников» была открыта осенью 2017 года и представляла творчество шестнадцати художников пяти поколений нескольких художественных семей, связанных с знаменитым Ленинградским «Домом художников». Через творчество авторов было продемонстрировано все многообразие искусства XX – XXI вв.. Летом 2017 г. музей совместно с Институтом исследования и развития стрит-арта осуществил проект «Конфликт / Испытание». Суть проекта состояла в интерпретации современными стрит-арт художниками произведений живописи XX в. из собрания музея. На выставке были представлены картины из коллекции музея и созданные специально для выставки работы уличных художников. Как замечают кураторы, основной целью проекта является «намерение показать, что бунтарские настроения, желание избегать формальных ограничений в своём творчестве, жажда осваивать новые техники и подходы к изобразительному искусству присущи всем художникам, независимо от времени создания работ»<sup>84</sup>. Отдельной частью экспозиции был документальный фотопроjekt, охватывающий временной отрезок от 1980-х годов до наших дней, где было

---

<sup>84</sup> Конфликт / Испытание // Музей искусства Санкт-Петербурга XX – XXI вв. URL: <http://www.mispxx-xxi.ru/vystavka-konflikt-ispytanie/> (дата обращения 10.05.2018)

продемонстрировано, как с течением времени менялись условия работы, интересы и предпочтения художников. В фотопроекте были использованы как архивные фотографии, рассказывающие о работе старшего поколения, представителей петербургского андеграунда, так и серии снимков, запечатлевших процесс уличного рисования и создания художественных работ в городской среде. Еще один междисциплинарный проект «Слышу живопись, вижу музыку» был реализован в 2016 г. Идея выставки состояла в синтезе изобразительного и музыкального искусств в одном пространстве. На ней были представлены работы ленинградских и петербургских живописцев, графиков и скульпторов, принадлежащих к различным поколениям, художественным школам и направлениям. Всем работам был присущ некий музыкальный сюжет. Отобранные произведения не только были наполнены музыкальными мотивами, но и были выстроены по закону музыкальной формы. Сама выставка сопровождалась живой музыкой, также для каждого произведения кураторами выставки был разработан музыкальный плейлист, который посетители могли послушать, взяв наушники.

Модель динамичной экспозиции использует Государственный музей современного искусства PERMM, открывшийся в 2009 г., в Перми. Первым проектом музея стала выставка «Русское Бедное» куратора и директора музея М. Гельмана. Основой для выставки послужили произведения художников, применяющих самые простые, "бедные" материалы. По замечанию куратора, «такой подход обнаруживает и наглядно демонстрирует все качества современного российского искусства - искусства подлинного, глубинного, уводящего от наносной красоты к настоящему чуду»<sup>85</sup>. В этих поисках есть форма, диалог с историей искусства и социальная ответственность, а также стремление найти прекрасное в простом. Выставка представляла русское искусство как серьезную работу с социальной и национальной идентичностью и, одновременно, как актуальный

---

<sup>85</sup> Сайт выставки «Русское бедное». URL: <http://bednoe.ru> (дата обращения 03.05.2018).

художественный поиск. Выставка послужила ориентиром для формирования музейного собрания, в фондах которого сегодня хранится около 1300 экспонатов. Среди них находится и знаковая для истории московского концептуализма архивная часть коллекции Московского Архива Нового Искусства (МАНИ), подаренная музеем С. Гордеевым.

Первая выставка, демонстрирующая произведения из коллекции музея, открылась в 2010 г. в рамках проекта «Открытые фонды». Она была организована на основе эстетического метода и представляла пятьдесят пять произведений двадцати шести авторов. В качестве отдельной зоны была сделана зона для чтения, где посетители могли ознакомиться с аннотациями к проекту и со всеми каталогами, выпущенными музеем. В 2011 г. была открыта выставка «Московский Романтический концептуализм», посвященная раннему, малоизученному периоду творчества московских концептуалистов и представленная материалами архивной части коллекции МАНИ. В 2013 г. прошла выставка «Первая коллекция. Причины и связи». В роли куратора выступил М. Сурков. Задача выставки состояла в выявлении уникальных тенденций и связей между работами из коллекции музея и мировыми художественными процессами. Экспозиция строилась на основе хронологического ряда и классификации произведений в зависимости от техники, учитывая при этом концептуальные связи между работами разных авторов. По замыслу куратора, художники и их произведения должны были создавать «динамические пары, концептуальные круги и своеобразные художественные кластеры»<sup>86</sup>. В 2016 г. музей представил лучшие произведения из своего собрания на выставке «Ситуация искусства в музее PERMM». В качестве куратора был приглашен К. Светляков, который создал проект на основе нескольких тематических разделов: «Выбор народа», «Место и неместо», «Другие времена», «Курс самообороны». По признанию куратора, для него было важно «представить, как работает коллекция, какие

---

<sup>86</sup> Первая коллекция. Причины и связи // Музей современного искусства PERMM. URL: <https://permm.ru/#/event/pervaya-kollektsiya-prichiny-i-svyazi/> (дата обращения 04.05.2018).

смысловые поля возникают в процессе диалога между произведениями»<sup>87</sup>. В 2018 г. свой взгляд на коллекцию музея на выставке «Открытая коллекция» представила арт-директор музея Н. Аллахвердиева. Представление музейного собрания на временных выставках позволяет музею вести серьезную работу по систематизации и изучению современного искусства, выстраивать стратегии развития коллекции музея, ее комплектовании и возможностях показа.

Можно сделать вывод, что показ музейного собрания посредством временных выставок, как высшая степень развития модели динамичной экспозиции, является распространенной практикой среди музеев современного искусства в России. Музеи придерживаются данной тактики по разным причинам, от недостатка экспозиционных площадей до концептуального решения. Создание тотальных инсталляций и персональных проектов приглашенных кураторов и художников на основе произведений из коллекций музеев, а также различные мультидисциплинарные проекты стали наиболее распространенными методами представления музейных собраний.

Возникшая в последней четверти XX в. модель динамичной экспозиции, постепенно развившаяся до представления коллекций музеев с помощью временных выставок, которые организуют с определенной периодичностью, широко используется современными художественными музеями как в России, так и за рубежом. Музеи обращаются к ней как осознанно, считая, что это стимулирует исследовательскую работу учреждения, так и вынуждено, в случае, если музею не хватает выставочных пространств. Такая модель позволяет показать музейное собрание разными способами, используя каждый раз новый метод, что дает возможность отобразить многообразие связей между произведениями искусства, различные персональные мнения о собрании, создать многочисленные контексты для наиболее полного раскрытия смыслов, заложенных в

---

<sup>87</sup> Ситуация искусства в музее PERMM // Музей современного искусства PERMM. URL: <https://permm.ru/#/event/situatsiya-iskusstva-v-muzee-permm/> (дата обращения 04.05.2018).

произведениях. Самыми активными сторонниками такого показа являются небольшие музеи современного искусства, коллекции которых представляют национальное искусство. Их целевой аудиторией являются местные жители, с которыми они ведут планомерную работу. Проблема этой модели затрагивает туристов и иногородних посетителей, лишенных возможности регулярно посещать музей. Поэтому музеи, обладающие крупными коллекциями, предпочитают представлять основные произведения из собрания музея на постоянной экспозиции, а на динамичной экспозиции выставлять работы, рассказывающие о новых исследованиях в области истории и теории искусства, обращающиеся к актуальным проблемам и идеям общества и др. Эта модель подходит современной аудитории, которая уже имеет базовые знания по истории искусства и не всегда нуждается в вводном курсе в современное искусство. Уровень познаний и искушенности современных посетителей за последнее время вырос. Сменяющаяся экспозиция является самой эффективной моделью, доступных в настоящее время.



## **Заключение**

В выпускной квалификационной работе, посвященной сравнению методов экспонирования современного искусства в художественных музеях России, Европы и Америки, были проанализированы этапы развития художественного музея, выявлены изменения в отношении художественного музея к произведению искусства и роли посетителя, определены основные стадии развития методов экспонирования в их исторической эволюции и на современном отрезке времени. Также был произведен сравнительный анализ экспозиционной деятельности современных художественных музеев в России, США и странах Западной Европы.

Художественный музей как культурно-общественный институт появился в начале XIX в. и за прошедшие два столетия прошел несколько этапов развития. Первоначально музей был научным учреждением, ориентировавшим свою экспозицию на ученого, строя экспозиционный ряд на основе хронологического принципа и научных классификаций истории искусства. Такая экспозиция представляла произведение искусства как исторический источник, нивелируя его эстетическую составляющую. Данный метод в современных художественных музеях не используется.

В конце XIX – начале XX вв. музей стал больше внимания уделять рядовому посетителю и постепенно стал позиционировать себя как образовательное учреждение. Произведение воспринималось им как уникальный самоценный предмет, поэтому главной целью экспозиции стало подчеркнуть его эстетическую составляющую. Для этого экспозиционный ряд должен был выстраиваться бессистемно, лишая работы историко-художественного контекста, в котором они создавались. Экспозиция создавала все необходимые условия, для того чтобы посетитель мог получить удовольствие от созерцания произведения. Эстетический метод активно используется современными крупными художественными музеями как в

России (Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственная Третьяковская галерея), так и за рубежом (Музей современного искусства в Нью-Йорке, Музей Соломона Гуттенхайма, Тейт Модерн в Лондоне). Однако данный метод имеет ряд недостатков. Музейные кураторы применяют его совместно с хронологическим принципом, который привносит историко-художественный контекст. Это означает неспособность экспозиции справиться со своей главной задачей – научить посетителя понимать искусство интуитивно, без интерпретаций и разъяснений, а через восприятие чистых форм. Эстетический метод не предназначен для экспонирования искусства, работающего с социально-политическими контекстами, так как в нем ценится радикальность идей, которые в такой экспозиции сглаживаются. Помимо этого, принципы восприятия искусства, заложенные в основу эстетического метода, не подходят современному зрителю, утратившего способность созерцать. Благодаря активному развитию информационных технологий, используемых людьми каждый день, посетитель перестал относиться к произведениям искусства как к уникальным предметам и испытывать специфическое художественное переживание при просмотре выставки.

В 1960-е гг. под влиянием культурно-политических изменений музей стремился стать демократичнее и наладить диалог со своим посетителем. В этот период появился концептуальный метод экспонирования, в рамках которого внимание сосредотачивалось на концепции экспозиции, а не на предмете. Его целью стало обсуждение со зрителем актуальных тем и идей. Для этого на экспозицию вводилось обилие вспомогательного материала, который демонстрировался наравне с подлинными экспонатами. Данный метод достаточно редко применяется для постоянных экспозиций в современных художественных музеях, тем не менее в качестве примера можно привести экспозиции Государственного музея современного искусства, являющегося частью Центра Жоржа Помпиду, в Париже и

Национального музея Центра искусств королевы Софии в Мадриде. Российские художественные музеи не применяют данный метод для построения постоянных экспозиций, однако он активно применялся в советский период, так как был удобен для пропаганды государственной идеологии.

Некоторые музеи, такие как Музей современного искусства Metelkova в Любляне, стараются соединить эстетический и концептуальные методы на своих экспозициях. Такой подход также распространен при создании временных выставок.

В этот же период формируются основные методы экспонирования, применяемые для создания временных выставок. Можно выделить три наиболее применяемых метода: аисторический, монографические, а также специфический метод создания выставки как произведения искусства художника или персональный проект куратора. Аисторический метод характеризуется построением экспозиционного ряда, основанного не на хронологии, а на схожести форм или тематики. Для него важным является сопоставление произведений, что показывает их близость или, наоборот, контраст между ними. Монографический метод представляет искусство одного или нескольких художников, что позволяет глубоко изучить все периоды его/их творчество. Последний метод представляет выставку как произведение искусства, тотальную инсталляцию художника или персональный проект куратора, выражая субъективный взгляд одной личности на собрание музея.

Опыт использования концептуального метода экспонирования привел к пониманию, что музеям необходимо постоянно менять экспозиции, для того чтобы сохранять активный диалог с посетителем. Это было связано с тем, что темы, о которых говорилось на экспозициях, переставали быть актуальными для посетителя. В последней четверти XX в. возникла модель динамичной экспозиции. Ее особенностью стала возможность применять как методы, характерные для построения постоянных экспозиций, так и методы,

применяемые для создания временных выставках. Вскоре постоянные экспозиции стали восприниматься как временные выставки, что привело музеи к решению отказаться от постоянных экспозиций и начать показывать свои собрания в виде временных выставок, проводимых с определенной периодичностью. Такой тип экспонирования коллекций характерен и для иностранных музеев современного искусства (Городской музей современного искусства Стеделийк в Амстердаме, Музей Ван Аббе в Эйндховене), и для российских музеев современного искусства (Московский музей современного искусства, Государственный музей современного искусства PERMM в Перми, Музей искусства Санкт-Петербурга XX – XXI вв.). Некоторые музеи приняли такое решение вынужденно, другие музеи пришли к нему осознанно. Динамичная экспозиция позволяет со временем показать большую часть собрания музея, вести активную исследовательскую деятельность, раскрывать коллекцию каждый раз по-новому, используя разные методы, выстраивая неожиданные взаимосвязи и погружая во всевозможные контексты. Часто применяемыми методами для таких экспозиций стали монографический, аисторический, синтез эстетического и концептуального, а также метод построения экспозиции как произведения искусства. Для их создания часто приглашают художников, кураторов и других специалистов. Недостаток такой экспозиции касается туристов, которые не имеют возможности постоянно посещать музей. Поэтому динамичные экспозиции не характерны для крупных художественных музеев, хранящих большие коллекции с шедеврами мирового уровня. Такой тип экспонирования применяют небольшие музеи, чьи коллекции составляет национальное искусство, а целевой аудиторией являются местные жители. На сегодняшний день такой тип экспонирования является наиболее эффективным и перспективным.

## Список использованной литературы

1. Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 96 с.
2. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.
3. Бухло Б. Х.-Д. Неоавангард и культурная индустрия. М.: V-A-C press, 2016. – 432 с.
4. Гройс Б. О новом // Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 92 – 115.
5. Зись А.Я., Стафеецкая М.П. Методологические искания в западном искусствоведении: Критич. анализ соврем. герменевт. концепций. М.: Искусства, 1984. – 238 с.
6. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб: Петрополис, 2008. – 242 с.
7. Кириченко Е.Н. Историзм мышления и тип музейного здания в русской архитектуре середины и второй половины XIX в. // Взаимосвязи искусства в художественном развитии России второй половины XIX в. М., 1982. С. 109 – 163.
8. Кримп Д. Искусство выставки // На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. С. 279 – 329.
9. Майстровская М.Т. Музейная экспозиция. Искусство – архитектура – дизайн. Тенденции формирования. М.: Б. и., 2002. – 275 с.
10. Майстровская М.Т. Музейная экспозиция: тенденции развития // Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века. М.: Российский институт культурологии, 1997. С. 7 – 22.

11. Новоуспенский Н.Н. Эволюция экспозиции живописи в Русском музее со дня его основания до настоящего времени // Современный художественный музей. Л., 1980. С. 63 – 75.
12. Обрист Х.У. Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. – 256 с.
13. О’Догерти Б. Внутри белого куба. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 144 с.
14. Поляков Т.П. Мифология музейного проектирования. М.: РИК, 2003. – 456 с.
15. Свещимский Е. Модернизация музейных экспозиций: Метод. рекомендации. М.: НИИК, 1989. – 83 с.
16. Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 272 с.
17. Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. – 194 с.
18. Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 224 с.

#### Иностранные источники

19. Buskirk M. Play Van Abbe // Artforum International, 2010, № 10. P. 34 – 43.
20. Maleuvre D. Museum Memories. History, technology, art. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 1999. – 344 p.
21. Piskur B. The Metelkova Case: From Army Barracks to Museum of Contemporary Art // Manifesta Journal, 2011, № 14. P. 106 – 111.
22. Smith T. What is contemporary art? Chicago: The University of Chicago Press, 2009. – 344 p.

23. Бадовинац З. Музей прежде всего должен обозначать собственное локальное положение. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/4102> Дата обращения: 08.04.2018.
24. Каталог выставки «Кубизм и абстрактное искусство». URL: [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2748\\_300086869.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf) Дата обращения: 10.04.2018.
25. Конфликт / Испытание // Музей искусства Санкт-Петербурга XX – XXI вв. URL: <http://www.mispxx-xxi.ru/vystavka-konflikt-ispytanie/> Дата обращения: 10.05.2018.
26. Музей Людвига в Русском музее. Мировое искусство XX века: идеи и направления // Русский музей. URL: <http://www.rusmuseum.ru/marble-palace/exhibitions/ludwig-museum-in-the-russian-museum-the-art-world-of-the-twentieth-century-ideas-and-directions/> Дата обращения: 05.05.2018.
27. От студии к арт-объекту // ММОМА. URL: [http://www.mmoma.ru/collection/themeexpositions/ot\\_shtudii\\_k\\_art-obektu1/](http://www.mmoma.ru/collection/themeexpositions/ot_shtudii_k_art-obektu1/) Дата обращения: 08.05.2018.
28. Первая коллекция. Причины и связи // Музей современного искусства PERMM. URL: <https://permm.ru/#/event/pervaya-kollektsiya-prichiny-i-svyazi/> Дата обращения: 04.05.2018.
29. Российская музейная энциклопедия. URL: [http://www.museum.ru/rme/sci\\_art.asp](http://www.museum.ru/rme/sci_art.asp) Дата обращения: 09.05.2018.
30. Сайт выставки «Русское бедное». URL: <http://bednoe.ru> Дата обращения: 03.05.2018.
31. Ситуация искусства в музее PERMM // Музей современного искусства PERMM. URL: <https://permm.ru/#/event/situatsiya-iskusstva-v-muzee-permm/> Дата обращения: 04.05.2018.

32. Сны для тех, кто бодрствует // ММОМА. URL:  
[http://www.mmoma.ru/collection/themeexpositions/sny\\_dlya\\_teh\\_kto\\_bodrs\\_tvuuet/](http://www.mmoma.ru/collection/themeexpositions/sny_dlya_teh_kto_bodrs_tvuuet/) Дата обращения: 08.05.2018.
33. Тематические экспозиции // ММОМА. URL:  
<http://www.mmoma.ru/collection/themeexpositions/> Дата обращения: 08.05.2018.
34. Collection 1. The Irruption of the 20<sup>th</sup> Century: Utopias and Conflicts (1900-1945) // Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. URL:  
<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/collection-1> Дата обращения: 17.04.2018.
35. Collection 2. Is the War Over? Art in a Divided World (1945-1968) // Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. URL:  
<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/collection-2> Дата обращения: 17.04.2018.
36. Collection 3. From Revolt to Postmodernity (1962-1982) // Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. URL:  
<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/collection-3> Дата обращения: 17.04.2018.
37. Curating the Stedelijk Collection // Stedelijk Studies. URL:  
[https://www.stedelijkstudies.com/beheer/wp-content/uploads/2017/10/Stedelijk-Studies-5\\_Curating-the-Stedelijk-Collection\\_A-Roundtable-Discussion\\_PDF-1.pdf](https://www.stedelijkstudies.com/beheer/wp-content/uploads/2017/10/Stedelijk-Studies-5_Curating-the-Stedelijk-Collection_A-Roundtable-Discussion_PDF-1.pdf) Дата обращения: 20.04.2018.
38. Esner R., Konijn F. Curating the Collection. Editorial // Stedelijk Studies. URL:  
[https://www.stedelijkstudies.com/beheer/wp-content/uploads/2017/10/Stedelijk-Studies-5\\_Editorial\\_Esner-and-Konijn\\_PDF.pdf](https://www.stedelijkstudies.com/beheer/wp-content/uploads/2017/10/Stedelijk-Studies-5_Editorial_Esner-and-Konijn_PDF.pdf) Дата обращения: 20.04.2018.
39. Grunenberg Ch. The politics of presentation: museum of modern art, New York. URL:



- [http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week8\\_grunenber.pdf](http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week8_grunenber.pdf) Дата обращения: 10.04.2018.
40. Hulten P. The museum as a communications center. URL: <https://www.centrepompidou.fr/media/document/ad/63/ad63d6c4995dc233e4c6d05be9b72cab/normal.pdf> Дата обращения: 11.04.2018.
41. Manuel Borja-Villel, Director Museo Reina Sofia, Madrid // Youtube. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=FiwlyMeke\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=FiwlyMeke_0) Дата обращения: 17.04.2018.
42. Museo Reina Sofia. English version // Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. URL: [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/descargas/pdf\\_ingles.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/descargas/pdf_ingles.pdf) Дата обращения: 17.04.2018.
43. Nechvatal J. The Pompidou's permanent collection, reinstalled along the lines of art theory // Hyperallergic. URL: <https://hyperallergic.com/249545/the-pompidous-permanent-collection-reinstalled-along-the-lines-of-art-theory/> Дата обращения: 02.05.2018.
44. The collection, STEDELIJK BASE // Stedelijk Museum. URL: <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/stedelijk-base-the-new-collection-presentation> Дата обращения: 20.04.2018.
45. The programme of exhibition «Play Van Abbe» // Van Abbe Museum. URL: <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/play-van-abbe/> Дата обращения: 15.04.2018.
46. The programme of exhibition «Plug in» // Van Abbe Museum. URL: <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/plugin/> Дата обращения: 15.04.2018.
47. Use, Knowledge, Art, and History. A Conversation between Charles Esche and Manuel Borja-Villel // URL: [http://www.internationaleonline.org/research/alter\\_institutionality/70\\_use\\_knowledge\\_art\\_and\\_history\\_a\\_conversation\\_between\\_charles\\_esche\\_and\\_manuel\\_borja\\_villel](http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/70_use_knowledge_art_and_history_a_conversation_between_charles_esche_and_manuel_borja_villel) Дата обращения: 15.04.2018.